
চলচ্চিত্ৰ বিষয়ক প্ৰবন্ধ সংকলন

চলচ্চিত্ৰ কথা

সম্পাদনা : উপল দত্ত

DONATED BY
Mr. NITYA BORAH
Jorpukhuri,
Guwahati—781 001.

বীলিমা প্ৰকাশ : আশাশুপটী : বৰ্গাও

CHALACITRA KATHA : A collection of Assamese
articles based on Film, edited by Utpal Datta
and published by Jagat Ch. Datta.

চলচ্চিত্ৰ বিষয়ক প্ৰবন্ধ সংকলন

চলচ্চিত্ৰ কথা

সম্পাদনা : উৎপল দত্ত

- চলচ্চিত্ৰ কথা ॥
- সম্পাদনা ॥ উৎপল দত্ত, বিদ্যাপুৰ, নলবাৰী-৭৮১৩৩৫ ॥
- প্ৰকাশক ॥ জগত চন্দ্ৰ দত্ত ॥ মৌলিমা প্ৰকাশ, নগাঁও-৭৮২০০১ ॥
- ১ম সংস্কৰণ ॥ ডিচেম্বৰ '৮০ ॥
- প্ৰচ্ছদ ॥ খচনুৰ আহমেদ—উৎপল দত্ত ॥
- প্ৰচ্ছদ ছপা ॥ ব্ৰহ্মপুত্ৰ প্ৰিণ্টাৰ্চ, গুৱাহাটী-৭৮১০০৩ ॥
- ছপা ॥ সুহৃদা প্ৰেছ, নগাঁও-৭৮২০০১ ॥
- মূল্য ॥ ছয় টকা মাত্ৰ ॥

DONATED BY
Mr. NITYA BORAH
Jorpukhuri,
Guwahati—781 001.

মৌলিমা প্ৰকাশ : আয়োজাপটী : নগাঁও

চলচ্চিত্ৰ কথা

‘অৰ্থপূৰ্ণ আৰু বসোত্তীৰ্ণ কলা হিচাপে চলচ্চিত্ৰৰ
অন্যতম প্ৰধান নিৰ্ণায়ক হ’ল
এক সচেতন আৰু কচিশীল দৰ্শক-সমাজ।
সেইদৰেই দৰ্শকৰ কচি নিৰ্মাণ আৰু সংৰক্ষণৰ ক্ষেত্ৰতো
উন্নতমানৰ শিল্পসন্মত চলচ্চিত্ৰই সবাতোকৈ সক্ৰিয় উপাদান।
অৰ্থাৎ, দৰ্শকৰ কচি আৰু চলচ্চিত্ৰৰ শৈল্পিক সাফল্য
উভয়ে উভয়ৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল।
চলচ্চিত্ৰৰ জগতত কচি আৰু শিল্পবোধৰ
এক কাংক্ষিত পৰিবেশ সৃষ্টি কৰাত এই দুই
পৰস্পৰ-নিৰ্ভৰ উপাদানৰ ভূমিকাই প্ৰত্যক্ষ আৰু গুৰুত্বপূৰ্ণ।
ইয়াৰ বাহিৰে আন যি দুটা উপাদানে
এই পৰিবেশ বচনাত উল্লেখযোগ্য ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে
সেই দুটা হ’ল : চলচ্চিত্ৰ-সম্ভা আৰু
চলচ্চিত্ৰ-সাহিত্য।’

প্ৰায় মৰসাহ কৰিয়েই,
অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ-সাহিত্যৰ ভঁৰাললৈ বুলি
চলচ্চিত্ৰ বিষয়ক এই প্ৰবন্ধ সংকলনটি আগবঢ়ালোঁ।
এই সংকলনটিয়ে পাঠকৰ পৰা মৰম পালে
চলচ্চিত্ৰ প্ৰসংগৰ
আন কেইখনমান কিতাপ উলিয়াবলৈ প্ৰেৰণা লভিম।

বীলিয়া প্ৰকাশ : আমোলাপাটী : বগাঁও

মুচী

- । ১। চলচ্চিত্র কথা
দিলীপ শৰ্মা
- । ৮। চলচ্চিত্রৰ দুটা মৌলিক লক্ষণ
পদ্ম বৰুৱা
- । ১২। চলচ্চিত্রত আত্মানুসন্ধান
দিলীপ শৰ্মা
- । ১৭। এখন ভাল চলচ্চিত্র
পদ্ম বৰুৱা
- । ২০। চলচ্চিত্রত শিল্প-সৃষ্টি আৰু বাস্তবতা
তৰুণ ক ইউচুক
- । ২৬। এটি মণ্ডাজ
মাণিক বড়া
- । ৩১। অসমীয়া চলচ্চিত্র কথা
মাণিক বড়া
- । ৩৬। অসমীয়া চলচ্চিত্রৰ আন্তৰ্জাতিক খ্যাতি
অজ্ঞানৰ সম্ভাৱ্য উপায়
পদ্ম বৰুৱা
- । ৪০। 'গঙা-চিলনীৰ পাখি'ৰ সমালোচনা
অমিতাভ বৰুৱা
- । ৪৩। 'কল্লোল'ৰ সমালোচনা
দিলীপ শৰ্মা
- । ৪৮। চলচ্চিত্র সমালোচনা আৰু 'সন্ধ্যাবাণী'
অমৃতান্ত শইকীয়া

০ ০ ০

॥ সম্পাদকৰ কথা ॥

বয়সত সৰ্বকনিষ্ঠ হলেও নিজস্ব বৈশিষ্ট্যৰে ভূষিত 'চলচ্চিত্র' আজি বিশ্বৰ সৰ্বাতোকৈ জনপ্ৰিয় আৰু শক্তিশালী শিল্প কলা—জনসংযোগৰ মাধ্যম হিচাপে যি সৰ্বাতোকৈ বলিষ্ঠ। কিন্তু আজিৰ বিশ্বৰ চলচ্চিত্রই 'চলচ্চিত্র'ৰ নিজস্ব গুণ-সম্বলিত আসনত বহিব পৰা নাই।

'চলচ্চিত্র'ত শব্দৰ সংযোগে তেতিয়াৰ চলচ্চিত্র নিৰ্মাতা-সকলৰ মনলৈ এক আনন্দ-সংবাদ বহন কৰি আনিছিল—যাৰ ফলত সংলাপ আৰু গীতৰ প্ৰতি চিত্র-নিৰ্মাতাগৰু অতিমাত্ৰাত আকৃষ্ট হৈ পৰিল। 'চলচ্চিত্র'ৰ জনপ্ৰিয়তা দেখা পাই চিত্র-নিৰ্মাতাসকলে দশকক সহজেই আপুত কৰিব পৰা স্থূল কাহিনী একোটিৰ নাট্যধৰ্মী চিত্রৰূপ দিয়াত লাগি গ'ল। মুখ্যতঃ চিত্র-নিৰ্মাতাসকলৰ অৰ্থপিপাসু মানসিকতা, 'চলচ্চিত্র'ৰ বিষয়ে স্পষ্ট ধাৰণাৰ অভাৱ আৰু সন্মানহীন আচৰণৰ বাবে সুস্থ 'চলচ্চিত্র' নিৰ্মাণ হ'ব পৰা নাছিল।

ভাৰতত 'পথেৰ পাঁচালি'ৰ নিৰ্মাণ আৰু বিদেশত ইয়াৰ সফলতাৰ পিচৰে পৰা ভাৰতৰ চিত্র-জগতত খলক লাগি পৰিল। হিন্দী আৰু বিভিন্ন আঞ্চলিক ভাষাত 'চলচ্চিত্রক' কলা হিচাপে সন্মান কৰা এদল চিত্র-নিৰ্মাতা চিত্র নিৰ্মাণৰ বাবে আগুৱাই আহিল। কিন্তু তেওঁলোকে সুস্থ 'চলচ্চিত্র'ৰ বস আহৰণ কৰা এচাম বসিক দশকৰ অভাৱ বৰকৈ অনুভৱ কৰিলে আৰু 'চলচ্চিত্র'ৰ বজাৰখন ভালদৰে চাটি ধৰা ব্যৱসায়ী চলচ্চিত্র-নিৰ্মাতা-সকলৰ দ্বাৰা ব্যৱসায় সংক্ৰান্তত প্ৰচুৰ বাধাৰ সন্মুখীন

হ'ব লগাত পৰিল। এই অৱস্থাৰ উন্নতি আজিও হোৱা নাই। সত্যজিৎ ৰায়ৰ দৰে চিত্ৰ-নিৰ্মাতাৰ ছবি গুৱাহাটীৰ দৰে চহৰত এসপ্তাহৰ অধিক নচলা বা বিপ্লৱ ৰায়া-চৌধুৰীৰ জাতীয় পুৰস্কাৰ প্ৰাপ্ত ছবিয়ে চিত্ৰগৃহৰ মুখ নেদেখা আমি উল্লেখ কৰা অৱস্থাৰ দুটি উদাহৰণ মাথোন।

সুস্থ চলচ্চিত্ৰৰ বাবে এদল কচিবান দৰ্শকৰ নিতান্তই প্ৰয়োজন। কিন্তু ভাৰতত বিভিন্ন কাৰণত দৰ্শকৰ কচিবোধ উন্নত নহয়। একধৰণৰ স্থূল ছবিৰ মাজত থকা সাধাৰণ দৰ্শক এচাম হঠাৎ সুস্থ চলচ্চিত্ৰৰ বসিক হৈ পৰিব বুলি আশা কৰা টান। কিন্তু সেই-বুলি হাত সাৱটি ৰহি থাকিলেই দৰ্শকৰ কচিবোধ উন্নত হৈ পৰাৰ কোনো সম্ভাৱনাই নাথাকে। ইয়াৰ বাবে এক আন্দোলনৰ প্ৰয়োজন হৈ পৰিছে। এই আন্দোলনৰ গুৰি ধৰিব লাগিব 'চলচ্চিত্ৰ'ক কলা হিচাপে সন্মান কৰা, সুস্থ চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰতি আগ্ৰহী প্ৰতিজন ব্যক্তিয়ে। এই আন্দোলনৰ প্ৰধান হাতিয়াৰ হ'ব চলচ্চিত্ৰ-সাহিত্য আৰু চিনে-ক্লাব।

আঙুলিৰ মূৰত লেখিব পৰা সংখ্যাৰ চিনে-ক্লাব অসমত নথকা নহয়। কিন্তু এই চিনে-ক্লাববিলাকৰ কাম-কাজো আশাপ্ৰদ হোৱা নাই। ক্লাববোৰে মাজে-সময়ে অকল সভ্যসকলৰ বাবে দুই-এখন ভাল ছবি প্ৰদৰ্শন কৰিছে; কিন্তু সাধাৰণ দৰ্শকক ভাল ছবিৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত কৰিব পৰা নাই। 'অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ-সাহিত্য'ৰ অৱস্থাও তথৈবচ। চলচ্চিত্ৰ-সাহিত্যৰ নামত কাকত-আলোচনী আদিৰ শেষৰ পিনৰ পৃষ্ঠা দুটামানত দুই-এখন

অসমীয়া ছবিৰ দাঙ্গিত্ত্বজ্ঞান বৰ্জিত, টুলুঙা সমালোচনা, হিন্দী-অসমীয়া ছবিৰ ৰাতৰি, ছবিজগতৰ জগত জড়িত ব্যক্তিৰ বিষয়ে মুখৰোচক কাহিনী, আদিৰসমূহ ফটো আৰু কিছুদিনৰ পৰা দক্ষিণ ভাৰতৰ এক বিশেষ ধৰণৰ ছবিৰ অশালীন ফটো আদিৰেহে পছোভৰ দেখা যায়— দৰ্শকৰ কচিবোধ নিম্নগামী কৰাৰ এক সুন্দৰ প্ৰচেষ্টা। অৱশ্যে দুই-এখন আলোচনী-কাকতত অতি নগণ্য সংখ্যক ভাল লেখনি ওলালেও এচাম দৰ্শক সৃষ্টিৰ বাবে সি মুঠেই যথেষ্ট নহয়।

অসমত সুস্থ চলচ্চিত্ৰৰ বিষয়ে চিন্তা কৰা মানুহৰ সংখ্যা বৰ কম। তাতোকৈও কম চলচ্চিত্ৰৰ বিষয়ে লেখা-পঢ়া কৰা মানুহ। 'চলচ্চিত্ৰ'ৰ বিষয়ে এটি সাধাৰণ অথচ নিৰ্ভৰযোগ্য আভাস দিয়াৰ প্ৰচেষ্টা হিচাপে পূৰ্বতে বিভিন্ন আলোচনীত প্ৰকাশিত (লগতে এটি অপ্ৰকাশিত) প্ৰবন্ধ থুপাই এই সংকলনটি প্ৰকাশ কৰা হ'ল।

সংকলনটিত সন্নিবিষ্ট প্ৰবন্ধ কেইটিত 'চলচ্চিত্ৰ' শব্দ-টিয়েই ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে যদিও শ্ৰীমানিক বড়াদেৱৰ প্ৰবন্ধ দুটিত তেখেতৰ কথামতেই 'চলচিত্ৰ' শব্দটিহে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। আমাক জনোৱা মতে 'চলচ্চিত্ৰ' শব্দটি সম্পূৰ্ণ শুদ্ধ হলেও তেখেত বানান সৰলীকৰণৰ স্বার্থতেই 'চলচিত্ৰ' লেখাৰ পক্ষপাতী।

যিকেইখন আলোচনী আৰু বাতৰি কাকতৰ পৰা প্ৰবন্ধ কেইটি লোৱা হৈছে, সেই আটাইকেইখন আলোচনী আৰু বাতৰি কাকতৰ সম্পাদক; বিভিন্ন দিহা-পৰামৰ্শৰে আমাক সহায় কৰা শ্ৰীপদুম বৰুৱা, শ্ৰীনীলমণি ফুকন, শ্ৰীদিলীপ শৰ্মা, শ্ৰীমানিক বড়া, শ্ৰীপবিত্ৰ কুমাৰ ডেকা, শ্ৰীৰাজেন্দ্ৰ-

॥ চলচ্চিত্ৰ কথা ॥

দিলীপ শৰ্মা

দুই-এক সংশয়বাদীৰ বাহিৰে এতিয়া প্ৰায় সকলোৱেই স্বীকাৰ কৰে যে সংগীত, চিত্ৰশিল্প অথবা সাহিত্যৰ দৰে চলচ্চিত্ৰও শিল্প কলাৰ এক বিশিষ্ট শিল্প-মাধ্যম। যদিও চলচ্চিত্ৰৰ আৱিষ্কাৰ সৌ-সিদিনাৰ, তথাপি আধুনিক বিশ্বৰ কলাজগতত সি এক অনন্য সৌন্দৰ্য্য আৰু কলা বৈশিষ্ট্যৰে যথাযোগ্য আসনত প্ৰতিষ্ঠিত।

শিল্পকলাৰ প্ৰতিটো মাধ্যমৰ মাজত কেতিয়াবা প্ৰত্যক্ষ আৰু কেতিয়াবা পৰোক্ষভাৱে এক নিবিড় সম্পৰ্ক বৰ্ত্তমান। যেনেদৰে সংগীত, চিত্ৰশিল্প আৰু সাহিত্য সৃষ্টি নহলে চলচ্চিত্ৰৰ কলাগত বিকাশ সম্ভৱ নহ'ল-হেঁতেন তেনেদৰে সংগীত আৰু চিত্ৰশিল্পৰ অবিহনে সাহিত্যৰ নানান দিশৰ ক্ৰমবিকাশ সম্ভৱ নহ'লহেঁতেন। বিশেষ এক মাধ্যমৰ সৃষ্টি আৰু বিকাশৰ অন্তৰালত আন কোনো নহয় কোনোটো কলা-মাধ্যমৰ প্ৰভাৱ আৰু প্ৰেৰণাই অহৰহ কাম কৰি থাকে। মনৰ মাজত ক্ৰিয়া কৰা কোনো বিশেষ ভাৱক বা আইডিয়াক আমি বং বা বেথাৰে প্ৰকাশ কৰো, সংগীতৰ সুৰেৰে মূৰ্ত কৰি তোলো, সাহিত্যত তুলি ধৰো আৰু চেলুলয়েডত প্ৰতিষ্ঠা কৰো।

যি কোনো শিল্পকৰ্মৰ ক্ষেত্ৰতে বক্ষণশীলতা গুণ নহয়, দোষ। বিস্ময়জনক নামত বক্ষণশীল হৈ থাকি মহৎ সৃষ্টিত ব্ৰতী হোৱাৰ আশা হুকাহ। বক্ষণশীলতা ভণ্ডামিৰ নামান্তৰ মাথোন, কিয়নো আজিলৈকে পৃথিৱীৰ কোনো মানুহৰ ভাৱতেই বিস্ময়জনকতা বক্ষা হোৱা নাই। যিসকলে নিজৰ শিল্প-কৰ্ম হৃষিত হোৱাৰ আশঙ্কাত আন এটা শিল্প-কৰ্মক উন্নাসিকভাৱে চায়, সেইসকল লোকৰ নিজৰ শিল্প-সৃষ্টিৰ ক্ষমতাৰ প্ৰতিয়েই আচলতে বিশ্বাস নাথাকে। প্ৰতি গৰাকী সংশ্লীষে তেওঁৰ নিজৰ শিল্প-কৰ্মৰ লগতে অন্যান্য শিল্প-কৰ্মৰ প্ৰতিও শ্ৰদ্ধা প্ৰদৰ্শন কৰে। ববীন্দ্রনাথ একাধাৰে কবি, নাট্যশিল্পী, সংগীতজ্ঞ, চিত্ৰশিল্পী আৰু চলচ্চিত্ৰ শিল্পৰ বসিক আছিল; লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাও আছিল একাধাৰে কথাশিল্পী, সংগীতপ্ৰেমী, নাট্যমোদী, কাৰ্টুনিষ্ট আৰু চলচ্চিত্ৰৰ বসন্ত দৰ্শক।

মোহন চক্ৰৱৰ্ত্তী; সংকলনটিৰ পৰিকল্পনাৰে পৰা প্ৰকাশ হোৱালৈকে লাগি থাকি নীলিমা প্ৰকাশৰ হৈ আমাক সহায় কৰা ডাঃ নগেন দত্ত; পাণ্ডুলিপি কপি কৰি দিয়া শ্ৰীপ্ৰদীপ দত্তবৰুৱা; কম সময়ৰ ভিতৰতে কিতাপখন ছপাই দিয়া সুছন্দা প্ৰেছৰ স্বত্বাধিকাৰিণী আৰু কৰ্মীৱৰ্গ — এই আটাইকেইজনলৈকে আমাৰ আন্তৰিক কৃতজ্ঞতা জ্ঞাপন কৰিলোঁ।

‘চলচ্চিত্ৰ’ৰ বিষয়ে সাধাৰণ অথচ নিৰ্ভৰযোগ্য ধাৰণা এটি দিয়াৰ মানসেৰে এই সংকলনটি আগবঢ়ালোঁ। সংকলনটি সৰ্বাসুন্দৰ হোৱা নাই বুলি আমি জানো। তথাপিও সংকলনটিয়ে পঢ়ুৱৈ সমাজৰ মৰম পাব বুলি আশা কৰিলোঁ।

উৎপল দত্ত

বেজবকরায়েই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰতিভাক প্ৰথমে স্বীকৃতি দিছিল।

যেতিয়া অসমৰ সৰ্বত্ৰ প্ৰচলিত প্ৰবসুৰা, বঙলুৰা সুৰৰ মাজত জ্যোতিপ্ৰসাদে প্ৰথমে বিলাতী অৰ্গেনত অসমীয়া আইনাম—বিয়ানামৰ সুৰ সমন্বয় কৰি গীত গাইছিল, তেতিয়া বহুতে তেওঁক উপলুঙা কৰিলেও বেজবকৰাই বাজহুৰা ভাৱে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীত আৰু সুৰক আদৰণি জনাইছিল। তেনেদৰে জন্মভূমি চলচ্চিত্ৰৰ বেলিকাও বেজবকৰাই সেই ছবিখনৰ বিকল্পে হোৱা বহু ফুচ্‌ফাচ্ সমালোচনা খণ্ডন কৰি এই শিল্প-কৰ্মৰ প্ৰতি বিশ্বাস আৰু শ্ৰদ্ধা প্ৰদৰ্শন কৰিছিল।

চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কে আজিৰ বহু তথাকথিত চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতাই, বিশেষকৈ পাইকাৰী হাবত অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰিবলৈ লোৱা সবহসংখ্যক লোকে ঢুকি নোপোৱা কথা ববীন্দ্ৰনাথে আজিৰ পৰা ৫০ বছৰ আগতে কিমান গভীৰ ভাৱে চিন্তা কৰিছিল তাক ১৯২৯ চনতে লিখা এখন চিঠিৰ পৰা ধৰিব পাৰি। তেওঁ লিখিছিল : “মোৰ বিশ্বাস, চলচ্চিত্ৰক অৱলম্বন কৰি যি নতুন কলাৰূপৰ আৱিৰ্ভাৱ প্ৰত্যাশা কৰা যায়, সি এতিয়াও পৰি-দৃষ্ট হোৱা নাই। বাস্তৱত্বৰ দৰে কলাতত্ত্বতো স্বাভাৱ সাধনা থাকে। আপোন সৃষ্টি জগতত আত্মপ্ৰকাশৰ স্বাধীনতা কলাবিদ্যাৰ লক্ষ্য—নহ’লে আত্মমৰ্য্যদাৰ অভাৱত তাৰ আত্মপ্ৰকাশ স্থান হয়। চলচ্চিত্ৰই এতিয়ালৈ সাহিত্যৰ চাৰ্টুৰ্ভূতি কৰি আহিছে, কাৰণ কোনো ৰূপকাৰে আপোন-প্ৰতি-ভাবে চলচ্চিত্ৰক এই দাসত্বৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰিব পৰা নাই। চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰধান বস্তু হৈছে দৃশ্যৰ গতিপ্ৰবাহ। এই চলমান ৰূপৰ সৌন্দৰ্য্য বা মহিমা এনে দৰে পৰিস্ফুট কৰা উচিত যাতে কোনো বাক্যৰ সহায় নোলোৱাকৈ সি নিজকে সম্পূৰ্ণ সাৰ্থক কৰিব পাৰে। তাৰ নিজৰ ভাষাৰ ওপৰত আৰু আন এটা ভাষা জাপি চকুত আঙুলি থৈ যদি অৰ্থ বুজাই দিব লগীয়া হয়, তেনেহলে তাৰ পদ্ধতি প্ৰকাশ পায়। সুৰৰ চলমান ধাৰাত সঙ্গীতে যেনেকৈ বিনা বাধাই আপোন মাহাত্ম্য লাভ কৰিব পাৰে, তেনেকৈ ৰূপৰ চলমান প্ৰবাহত চলচ্চিত্ৰ কিয় এটি স্বতন্ত্ৰ শিল্পৰূপত উল্লোচিত নহ’ব?”

ববীন্দ্ৰনাথৰ এই উক্তি তেতিয়াৰ দিনতে সম্পূৰ্ণ সত্য আৰু অভ্যন্তৰ আছিল। তেওঁ তেতিয়াই চলচ্চিত্ৰক যি স্বতন্ত্ৰ কলাৰূপত প্ৰত্যাশা কৰিছিল সেই প্ৰত্যাশাই ইতিমধ্যে পূৰণ কৰি চলচ্চিত্ৰই আপোন সৃষ্টি জগতত আত্ম-প্ৰকাশৰ স্বাধীনতা লৈ আত্মমৰ্য্যদাৰে আপোন মাহাত্ম্য লাভ কৰিছে।

চলচ্চিত্ৰৰ গতিশীলতাই প্ৰধান কথা। ই দুই ধৰণে গতিশীল হ’ব পাৰে। প্ৰেক্ষাগৃহত চকুৰ আগৰ স্থিৰ চতুষ্কোণ পৰ্দাখনত প্ৰতিফলিত হোৱা ছবিসমূহৰ গতিশীলতা আৰু নিৰ্মাণক্ষেত্ৰত হোৱা তাৰ গতিশীল পৰিবৰ্তনসমূহ। আজিৰ পৰা ৪০/৪৫ বছৰৰ আগতে নিৰ্মাণ হোৱা চলচ্চিত্ৰ আৰু আজিৰ চলচ্চিত্ৰৰ মাজত বহু পাৰ্থক্য আছে। সেই পাৰ্থক্য কেৱল ধ্বনিৰ ক্ষেত্ৰত নহয়; বক্তব্য, সম্পাদনা, প্ৰয়োগকৰ্ম ইত্যাদিৰ ক্ষেত্ৰতো ঘটিছে। আজিৰ চলচ্চিত্ৰই এক বিশিষ্ট শিল্পৰূপ ধাৰণ কৰাৰ মূলতে আছে যোৱা তিনি দশক ধৰি দায়িত্ব আৰু আন্তৰিকতাৰে চলোৱা মাত্ৰ কেইজনমান মহৎ চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতাৰ বিভিন্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা।

প্ৰথম আৰু দ্বিতীয় মহামুগ্ধৰ পিচত সমগ্ৰ বিশ্বজুৰি মূল্যবোধৰ দ্ৰুত পৰিবৰ্তন ঘটিল। দেশৰ অৰ্থনীতিত প্ৰচণ্ড সংকটে দেখা দিলে; তাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত সামাজিক জীৱনলৈ নামি আহিল ভয়, দ্বন্দ্ব, যত্না, বিশ্বাস-হীনতা, পাপবোধ, যৌন বিশৃঙ্খলতা, অস্থিৰতা, ক্ষুধা—মুঠতে এক বিৰাট ভাবসামাহীনতাই সমগ্ৰ পৃথিৱী ছাটি ধৰিলে। এই যুগ-যত্নাত মানবীয় প্ৰমূল্য-সমূহৰ পতন ঘটিবৰ উপক্ৰম হ’ল। এই ক্ষয়িষ্ণুতাৰ নিৰ্মম প্ৰকাশ যেনেকৈ সাহিত্যত দেখা গ’ল তেনেকৈ চলচ্চিত্ৰতো তাৰ প্ৰবেশ ঘটিল। ইটালিৰ এণ্টনিঅ’নি, ডিচিকা, ফে’লিনি; পোলেণ্ডৰ মুৰ্ক, পোলান্‌স্কি; ফ্ৰান্সৰ বে’নে, ক্ৰফ’, গডাৰ্’ ; চুইডেনৰ ইংমাৰ্’ বেয়াৰ্’মেন্’ ; জাপানৰ কুবোচোৱা, মিজোগুচি; তজু, মেক্সিকোৰ লুই বুনুৱেল আৰু পঞ্চাশৰ দশকত ভাৰতৰ সত্যজিৎ ৰায়, ঋত্বিক ঘটক, যুগল সেন প্ৰমুখ্যে চিত্ৰনিৰ্মাতাসকলে চলচ্চিত্ৰৰ বিষয়-বস্তু, বক্তব্য, আংগিক আদিৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা কৰি জাতীয় জীৱনৰ আশা-আকাঙ্ক্ষা, দুখ, অন্তৰ্দ্বন্দ্ব, হতাশা আদিক মননশীলভাবে পৰিস্ফুট কৰিছে। সত্যজিৎ ববীন্দ্ৰনাথ, বিভূতিভূষণ, তাৰাশঙ্কৰৰ কাহিনীৰে চলচ্চিত্ৰৰ নিজস্ব ভংগীত ভাৰতীয় জীৱনক চিৰায়ত এক দীপ্তৰূপত তুলি ধৰিছে। চলচ্চিত্ৰৰ আপোন মহিমাৰে সেই কাহিনীসমূহৰ চলচ্চিত্ৰই ৰূপালী পৰ্দাত প্ৰাণ পাই উঠিছে, সময় আৰু দূৰত্বৰ ব্যৱধান অতিক্ৰম কৰি সুখ-দুখ, হাঁহি-কান্দোনৰ মেলাত দৰ্শকেও চৰিত্ৰসমূহৰ লগত একাত্মতা গঢ়ি তুলিছে। সেয়ে, ‘অশনি সংক্ৰান্ত’ৰ দুৰ্ভিক্ষৰ কৰাল ৰূপ কেৱল পশ্চিমবঙ্গৰে নহয়, পৃথিৱীৰ দুৰ্ভিক্ষগ্ৰস্ত প্ৰতিখন দেশৰে; এণ্টনিঅ’নিৰ ‘ৱ’ আপ’ ছবিত দেখুওৱা অহৈৰ্য আৰু কাৰণহীনতা (Purposelessness) সমগ্ৰ বিশ্বৰ যুগ-যত্না অনুৰণিত

হৈছে।

কিন্তু দুৰ্ভাগ্যৰ কথা যে আমি অসমৰ চিত্ৰমোদীসকলে দাঙ্গিত্বশীল শিল্পীয়ে নিৰ্মাণ কৰা মহৎ চলচ্চিত্ৰসমূহ চাবলৈ পোৱা নাই; চলচ্চিত্ৰৰ নামত যিবোৰ ছবি আমি সচৰাচৰ চাবলৈ পাওঁ তাৰ পৰা চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰকৃত শিল্প-সৌষ্ঠৱৰ বিষয়ে বিশেষ একো ধাৰণা কৰিব নোৱাৰি। ভাৰতৰ ছবি নিৰ্মাণৰ প্ৰধান তিনিটা কেন্দ্ৰ মাদ্ৰাজ, বোম্বাই আৰু কলিকতা—বিশেষকৈ প্ৰথম দুটাত যিবোৰ ছবি নিৰ্মাণ কৰা হয় তাৰ শতকৰা নিৰানব্বৈখনেই কল্লনাহীনতা আৰু যৌন-বিকৃতিৰ দোষত দুৰ্দ্ধ। আমদানিকৃত বৃটিছ আৰু মাৰ্কিন ছবিৰ সবহসংখ্যকেই অপৰাধ আৰু যৌন-বিকৃতিমূলক। পাণ্ডুবৰ্জিত দেশ বুলিয়েই বোধকৰে। সুস্থ ছবি নিৰ্মাণ কৰা দেশসমূহৰ দূতাবাসবোৰে তেওঁলোকৰ ছবি সমূহ ইয়াত সময়ে সময়ে প্ৰদৰ্শন কৰাৰ ব্যৱস্থা লোৱা নাই বা আন্তৰ্জাতিক চলচ্চিত্ৰ মহোৎসৱত দেখুওৱা ছবিসমূহ ইয়াত প্ৰদৰ্শন কৰাবলৈ চৰকাৰী-বেচৰকাৰী কোনো অনুষ্ঠানে চেষ্টা কৰা নাই। এই ক্ষেত্ৰত 'চিনে ক্লাব' সমূহৰ দাঙ্গিত্ব অধিক।

শিল্পকৰ্ম কাৰখানাত উৎপন্ন হোৱা বস্তু নহয়, শিল্প সৃষ্টিৰ বাবে পৰিবেশৰ দৰকাৰ। কেৱল সাহিত্য কৰো বুলি শিল্পকৰ্মৰ অন্ত্যন্ত মাধ্যমক অৱহেলা কৰি সাহিত্য সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰি। সাহিত্য সৃষ্টিৰ বাবে সমল গোটাবলৈ আৰু পৰিবেশ গঢ়িবলৈও চিত্ৰকলা, সঙ্গীত, চলচ্চিত্ৰৰ উন্নতি হোৱাটো একান্ত প্ৰয়োজন, কিয়নো আগত উল্লেখ কৰাৰ দৰে প্ৰতিটো শিল্পই পৰস্পৰৰ লগত অঙ্গাঙ্গী সম্পৰ্ক বন্ধা কৰি চলে। যদি কোনো জাতিৰ চিত্ৰকলা, সঙ্গীত, ভাস্কৰ্য, চলচ্চিত্ৰই বিকাশ লাভ কৰে তেনেহলে সেই জাতিৰ ভাষা-সাহিত্যইও আপোনা-আপুনি উৎকৰ্ষ লাভ কৰিবলৈ বাধ্য।

চলচ্চিত্ৰই এতিয়া এক স্বতন্ত্ৰ শিল্প-কলাৰূপে আত্মপ্ৰকাশ কৰিলেও আজি দুই দশকৰ আগলৈকে ই সাহিত্য-নিৰ্ভৰ অথবা কাহিনী-নিৰ্ভৰ আছিল। চলমান চিত্ৰসমূহ সজাই-পৰাই চৰিত্ৰসমূহৰ আচৰণ আৰু কাৰ্য্যকলাপৰ মাজেৰে কাহিনী এটা পৰিস্ফুট কৰা হৈছিল। মুঠতে সেই চলচ্চিত্ৰ আছিল একোখন উপন্যাস বা একোটা গল্পৰ চলচ্চিত্ৰানুবাদ। দৰ্শকসকল প্ৰেক্ষাগৃহলৈ গৈছিল মুখাতঃ কাহিনীৰ বসাস্বাদনৰ বাবেহে। মঞ্চৰ নাটক আৰু প্ৰেক্ষাগৃহৰ ছবি তেতিয়া চিত্ৰিত হৈছিল প্ৰায় সমগোষ্ঠীয় শিল্পৰূপে। সঙ্গীত অথবা চিত্ৰকলাৰ দৰে সিও তেতিয়া আত্মপ্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিব পৰা নাছিল। সঙ্গীত আৰু

চিত্ৰকলা কাহিনীৰ বন্ধনৰ পৰা মুক্ত অথচ চলচ্চিত্ৰৰ কাহিনী-কথন অগ্ৰাহ্য কৰাৰ ক্ষমতা নাই আৰু কিবা ক্ষমতা থাকিলেও কলাকৃষ্টিৰ মনোভাৱতকৈ বাৰসায়ৰ মনোভাৱ প্ৰবলতৰ হোৱাত চলচ্চিত্ৰই তেতিয়া দৰ্শকৰ কচিৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি প্ৰমোদ উপকৰণ হিচাবেই নিজৰ ক্ষমতাক বিসৰ্জন দিছিল।

সেই সময়ত চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰধান ভাষা আছিল সংলাপ। সংলাপ বুজি নাপালে দৰ্শকৰ ছবি বুজাত অসুবিধা হৈছিল। কিন্তু চলচ্চিত্ৰই যেতিয়া তাৰ আপোন মত্তা ঘূৰাই পালে তেতিয়া ছবিৰ সংলাপৰ প্ৰশ্নটো গৌণ হৈ পৰিল; ছবিৰ ভাষা মূৰ্ত্ত হ'ল কেমেৰাৰ মাজেদি। যেনেদৰে এখন সুন্দৰ চিত্ৰ অথবা সঙ্গীতৰ ধ্বনি উপলব্ধি কৰিবলৈ কোনো ভৌগোলিক সীমাবেখাৰ বা ভাষা-জ্ঞানৰ প্ৰয়োজন নহয়, তেনেদৰে একোখন মহৎ চলচ্চিত্ৰ উপভোগ কৰিবলৈও সংলাপ বুজি পোৱাৰ প্ৰয়োজন নহয়। সত্যজিতৰ 'পথেৰ পাঁচালি' ভাবিং নকৰাকৈ আমেৰিকাৰ ব্ৰডৱেৰ এটা প্ৰেক্ষাগৃহত সম্পূৰ্ণ দুটা বছৰ প্ৰদৰ্শিত হৈছিল। ডি চিকাৰ 'বাইচাইক্ল থিভ্‌ছ' চাই প্ৰখ্যাত চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতা লিণ্ড্‌চে এণ্ডাৰ্চনে লিখিছিল: "It was a hot summer day in Rome, when an interpreter accompanied me to a theatre where De Sica's 'Bicycle Thieves' was being shown. It was too much to expect that I should enjoy in that stifling heat a foreign film the language of which was unknown to me. But before five minutes have passed my interpreter was forgetting to interpret and I was forgetting to ask her to do so. I was seeing a piece of true cinema, where language was immaterial, where the visual quality did everything."

সংলাপক গৌণ ভূমিকা দি যেতিয়া কেমেৰা তাৰ মুখ্য স্থানাভিষিক্ত হ'ল, দৰাচলতে তেতিয়াৰ পৰাই চলচ্চিত্ৰই কাহিনীৰ বন্ধনৰ পৰা মুক্তি লাভ কৰিলে। তেতিয়াৰ পৰাই পৰিচালক হ'ল 'novelist with a camera'। এই শিল্প আমোলমোলাই উঠিল সমস্ত শিল্পৰ নিৰ্যাসেৰে। এই শিল্পত ধৰা পৰিল নৃত্যৰ অপৰূপ লয়লাস, সাংগীতিক ধ্বনি, কাৰাৰ লালিত্য, উপন্যাসৰ বৰ্ণনা, নাটকীয় সংঘাত আৰু চিত্ৰকলাত ব্যৱহৃত বঙৰ স্তববিষ্ঠাস (tone)।

এক স্বতন্ত্ৰ শিল্পৰূপে আত্মপ্ৰকাশ কৰিবলৈ তাৰ সকলোগিনি ক্ষমতা থকা স্বত্বেও অতি কম সংখ্যক ছবি বাদ দি আজিলৈকে নিৰ্মাণ হৈ থকা

সবহু ভাগ চলচ্চিত্রই কিন্তু শিল্পকর্মরূপে আত্মপ্রকাশ কৰা নাই। বোধকৰো এনে হোৱাৰ কাৰণ সেই চলচ্চিত্র নিৰ্মাতাসকলৰ কল্পনা আৰু চিন্তাৰ দীনতা আৰু সাহসৰ অভাৱ। আজিলৈকে পৃথিৱীত বহু ভাষাত অসংখ্য নাটক, উপন্যাস আৰু কাব্য ৰচনা কৰা হৈছে। কিন্তু শতকৰা কেইখন মহৎ সাহিত্যৰ বিচাৰত পৰিছে? হাজাৰখনৰ ভিতৰত এখন তেনে সাহিত্যৰ বিচাৰত উত্তীৰ্ণ হৈছে নে নাই সন্দেহৰ কথা। তেনেস্থলত বহু সীমাবদ্ধতাৰ মাজত মহৎ চলচ্চিত্র নিৰ্মাণ কৰাটোও অতি কষ্টসাধ্য কথা। সাহিত্যিকে নীৰৱতাৰ মাজত অকলে সাহিত্য সৃষ্টিত মগ্ন হয়, তাৰ বাবে তেওঁৰ খৰচ হয় সামান্য কাগজ আৰু চিগাৰেট। কিন্তু চলচ্চিত্র নিৰ্মাণ কৰাৰ বেলিকা নিৰ্মাতাই সেই সুবিধা নাপায়। তাৰ বাবে তেওঁ বিভিন্ন কলা-কুশলী, যন্ত্ৰ আদিৰ ওপৰতো নিৰ্ভৰ কৰিবলগীয়া হয়। এনেবোৰ সীমাবদ্ধতাৰ মাজেদি চলচ্চিত্র নিৰ্মাণ কৰিবলগীয়া হোৱা বাবে স্বাভাৱিকতে বেচি ভাগ নিৰ্মাতাই কাহিনী আৰু নাটকৰ ওপৰতো নিৰ্ভৰ কৰি আছে। প্ৰমোদ উপকৰণ হিচাবে সস্তীয়া আবেগ-প্ৰৱণতাক যে তেওঁলোকে বৰ্জন কৰিব পাৰিব তাক আশা কৰিব নোৱাৰি। তথাপি তেওঁলোক যদি কাহিনী নিৰ্বাচনত বিশেষ সাৱধান হ'লহেঁতেন তেতিয়াহলেও আমাৰ বিশেষ একো আক্ষেপ কৰিবলগীয়া নাথাকিলহেঁতেন। কিন্তু নো মহৎ গ্ৰন্থৰ পৰাও যে মহৎ ছবি সৃষ্টি হ'ব পাৰে তাৰ উদাহৰণ আছে। হেমিংৱেৰ 'ফেয়াৰৱেল্ টু আৰ্ম্‌চ্', টলষ্টয়ৰ 'ৱাৰ্' এণ্ড পীচ্', 'আনাকাৰেনিনা', পেফাৰ্নেকৰ 'ডঃ জিভাগো', ৰবীন্দ্ৰনাথৰ 'কাবুলিৱালা', 'চাকলতা' আদি মহৎ সাহিত্যৰ চিত্ৰকপ দিয়া হৈছে। কেতিয়াবা সাহিত্যৰ চিত্ৰকপ খৰ্ব হৈছে, কেতিয়াবা পৰিচালকৰ প্ৰতিভাৰ মাদুস্পৰ্শত সি মহিমামণ্ডিত হৈ উঠিছে। হেমিংৱেৰ 'দি অ'ল্ড্ মেন্ এণ্ড্ দি চী'ৰ চিত্ৰকপ যেনে দৰে সাৰ্থক হোৱা নাই, বিভূতিভূষণৰ সাহিত্যৰ ধ্ৰুপদী সুখমা সত্যজিতৰ ছবিৰ মাজেদি তেনেদৰে পুনৰাৱিষ্কৃত হৈছে; সুনীল গঙ্গোপাধ্যায়ৰ 'প্ৰতিদ্বন্দ্বী' উপন্যাসতকৈ সত্যজিতৰ 'প্ৰতিদ্বন্দ্বী' আৰু লুইজি বাৰ্টোলিনীৰ উপন্যাস 'বাইচাইক্ল্ থিভ্‌চ্'তকৈ ডি চিকাৰ 'বাইচাইক্ল্ থিভ্‌চ্' মহত্তৰ সৃষ্টি হ'ব পাৰিছে।

চলচ্চিত্র নিৰ্মাণৰ বাবে অসমীয়া ভাষাতো ভাল কাহিনীৰ অভাৱ হোৱা নাই, অভাৱ হৈছে বেচিভাগ চলচ্চিত্র নিৰ্মাতাৰ এই মাধ্যমটোৰ ওপৰত থকা জ্ঞানৰ। চলচ্চিত্র নিৰ্মাণৰ প্ৰাথমিক জ্ঞানখিনি আয়ত্ত কৰি যদি অসমীয়া

চিত্রনিৰ্মাতাই 'এই পৃথমনি', 'জীৱনৰ বাটত', 'কপিলীপৰীয়া সাধু', 'ইগ্লাকইজম', 'মুকুশমুখীৰ স্বপ্ন', 'এখন নদীৰ মৃত্যু', 'প্ৰহৰী' আদি ভাল কাহিনীৰ চিত্ৰকপ দিবলৈ মন মেলে তেন্তে নিশ্চয় এই কাহিনীবোৰৰ সফল চলচ্চিত্ৰায়ন সম্ভৱ হ'ব আৰু তেওঁলোকে কেইখনমান সাৰ্থক চলচ্চিত্র সৃষ্টি কৰিব পাৰিব। কিন্তু চলচ্চিত্র জগতৰ বাবে আটাইতকৈ আদৰ্শীয় কথা হ'ব যদিহে তেওঁলোকে প্ৰখ্যাত মাৰ্কিন চলচ্চিত্রবিদৰ এই উক্তি মনত ৰাখি চলচ্চিত্র নিৰ্মাণত মগ্ন হয় : "We do not know what man is, we do not know what cinema is.....Let us, therefore, be completely open and listening, ready to move to any direction upon the slightest call. Donot get tied down to the Establishment, they will go down and drag us down. The Sun—that is our direction. The beauty—that is our direction ; not money, not success, not comfort, not security, not even our own happiness, but the hapiness of all of us togethet."

০ ০ ০

॥ চলচ্চিত্ৰৰ দুটা মৌলিক লক্ষণ ॥

পদুম বৰুৱা

“ফিল্ম দৃশ্যধৰ্মী। এই সত্যই ইচ্ছাক অবিচ্ছেদ্য নন্দনতত্ত্বৰ দৃষ্টিকোণৰ পৰা আন আন দৃশ্যধৰ্মী কলাসমূহৰ লগত জড়িত কৰে, যিবোৰক অধিক সাধাৰণ ভাৱে নমা কলা বুলি অভিহিত কৰা হয়, যদিও কথাটো সঠিককৈ শুদ্ধ নহয়। মূৰ্ত্তি পিক্চাৰ্চ্—দি মূৰ্ত্তিজ্—এইটোৱেই ফিল্মক দিয়া নাম-বোৰৰ ভিতৰত আটাইতকৈ অধিক বৰ্ণনাসূচক” (The film is visual. The fact immediately links it—from the point of view of aesthetics—with the visual or, as they are more commonly but less accurately called, the plastic arts. ‘Moving pictures’—the movies—that is the most descriptive title that has ever been given to the Film.)—এই বুলি লিখিছিল বিখ্যাত কলা আৰু সাহিত্যৰ সমালোচক স্বৰ্গীয় চাৰ হাৰ্বাৰ্ট ৰিডে তেওঁৰ ‘ফিল্ম-নন্দনতত্ত্বৰ অভিমুখে’ (Toward: A Film Aesthetics) নামৰ এটা প্ৰবন্ধত। ১৯৩২ চনত লণ্ডনৰ পৰা প্ৰকাশিত ‘চিনেমা কোৱাৰ্টাৰলি’ নামৰ আলোচনীৰ প্ৰথম সংখ্যাত প্ৰথম প্ৰকাশ পোৱা এই প্ৰবন্ধটোৱে চলচ্চিত্ৰৰ নন্দনতত্ত্বৰ ভেটি নিৰ্মাণত বিশেষ অৰিহণা আগবঢ়াইছিল। প্ৰবন্ধটোৰ পৰা উদ্ধৃত উপবোক্ত বাক্য কেইশাবীয়ে ইয়াকে প্ৰত্যক্ষমান কৰে যে দৃশ্যধৰ্মিতা আৰু গতিশীলতা এই দুটাই চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰধান আৰু প্ৰাথমিক গুণ। চলচ্চিত্ৰৰ এই দুটা গুৰুত্বপূৰ্ণ দিশৰ নন্দনতাত্ত্বিক বৈশিষ্ট্যনো কি সেইটোৱেই আমাৰ এই চুটি আলোচনাৰ বিষয়বস্তু।

আলোচনাৰ আৰম্ভণিতে এইটো স্পষ্ট কৰি লোৱাৰ প্ৰয়োজন যে নাটক, নৃত্য আদি একেবাৰে দৃশ্যধৰ্মী আৰু গতিশীল কলাসমূহৰ দৰে চলচ্চিত্ৰ পৰিবেশনীয় কলা অৰ্থাৎ এনে কলাৰ ফটোগ্ৰাফী নহয়। চিত্ৰ, মূৰ্ত্তি, কবিতা, উপন্যাস আদিৰ দৰে ই এটা স্বয়ং-সম্পূৰ্ণ কলা। চলচ্চিত্ৰৰ দৃশ্য, গতি আৰু ধ্বনিৰ ৰূপকাৰ পৰিচালক। কাহিনী, সংলাপ, অভিনয়, সংস্থাপনা (settings), প্ৰাকৃতিক দৃশ্য, শব্দ, আৰু সংগীত কলাৰ উপকৰণহে। চলচ্চিত্ৰৰ

॥ চলচ্চিত্ৰ কথা ॥

৯

সাহিত্যত শিল্পী বুলিলে পৰিচালকক বুজায়।

এতিয়া প্ৰথম কথা হ’ল—‘ফিল্ম দৃশ্যধৰ্মী’; অৰ্থাৎ ইয়াত প্ৰকাশৰ মাধ্যম সবাতোকৈ আগতে দৃশ্য বা দৃশ্যমান মূৰ্ত্তি (visual image)। সাৰ্থক চলচ্চিত্ৰৰ কথা, আনুসঙ্গিক আৰু আন সকলো প্ৰকাৰৰ শব্দ আৰু সংগীত ছবিৰ দৃষ্টি-গ্ৰাহ্য আবেদনক অধিক শক্তিশালী আৰু অৰ্থব্যঞ্জক কৰিবৰ বাবেহে ব্যৱহাৰ কৰা হয়। নিৰ্বাক যুগৰ গ্ৰিফিথ্, আইজেন্‌ষ্টাইন্, আদিৰ পৰা বৰ্ত্তমান কালৰ সত্যজিত ৰায়লৈকে প্ৰতিভাশালী পৰিচালকসকলৰ ছবিবোৰেই ইয়াৰ প্ৰমাণ। দৃশ্যক গোণ পৰ্যায়লৈ নমাই বচনৰ যোগেৰে কাহিনী বৰ্ণনা কৰিলে চলচ্চিত্ৰ আৰু মঞ্চনাট্যৰ প্ৰভেদ নাথাকিব। কলা, সংলাপ আৰু শব্দক দৃশ্যৰ লগত সমান্তৰালভাৱে ব্যৱহাৰ কৰিলেও, অৰ্থাৎ দৃশ্যই যিটো নিজেই কৈছে তাকে আকৌ ভাৱ লগত সংযোজিত কথিত ব্যাখ্যা (commentary), সংলাপ বা আন শব্দয়ো প্ৰকাশ (বা সমৰ্থন) কৰিলে ছবিৰ কলাগত গুণ হ্ৰাস পায়, কাৰণ এনে কাৰ্য্যই দৃশ্যক কথা বা শব্দৰ চিত্ৰায়নত (illustration) পৰিণত কৰে। সংগীতৰ ব্যৱহাৰো এনে হোৱা উচিত যাতে ই দৃশ্যৰ ওপৰত দৰ্শকৰ মনোযোগ অধিক কেন্দ্ৰীভূত কৰিবলৈ সক্ষম হয়। চলচ্চিত্ৰৰ সংলাপ, শব্দ আৰু সংগীতৰ বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ সাৰ্থক ব্যৱহাৰ সম্পৰ্কে উদাহৰণযুক্ত বিশদ আলোচনা কৰিবলৈ এটা সুকীয়া প্ৰবন্ধৰ প্ৰয়োজন হব। আমাৰ আলোচনাৰ বিষয়বস্তুৰ সংক্ৰান্তত এইটো লক্ষ্য কৰিলেই হ’ব যে চলচ্চিত্ৰত দৃশ্যৰ ভূমিকা মুখ্য আৰু শব্দৰ ভূমিকা গোণ। শব্দক সদায় দৃশ্যৰ পৰিপ্ৰেক্ষিততহে ব্যৱহাৰ কৰা হয়।

চলচ্চিত্ৰৰ দৃশ্যধৰ্মিতাৰ আটাইতকৈ অধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ দিশটো হ’ল শাৰীৰিক বাস্তৱতাৰ লগত থকা ইয়াৰ মিল। মাধ্যমটোৰ এই গুণ জন্মগত। চিগ্‌ফ্ৰিড্ ক্ৰাকাউৰে (Siegfried Kracauer) ক’বৰ দৰে “.....ফিল্ম আচলতে ফটোগ্ৰাফিক সম্প্ৰসাৰণ আৰু সেইবাবেই এই মাধ্যমৰ আমাক পৰিবেষ্টিত কৰা দৃশ্যমান জগতখনৰ লগত থকা স্পষ্ট সম্পৰ্ক সমভাগী” “.....film is essentially an extension of photography and therefore it shares with this medium a marked affinity to the visible world around us.)। ফটোগ্ৰাফীৰ দৰেই, বিশেষকৈ স্নেপ্‌শ্বট্ ফটোগ্ৰাফীৰ দৰে, চলচ্চিত্ৰয়ো সৃষ্টিৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় কেঁচা সামগ্ৰী আহৰণ কৰে বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ ঘটনা প্ৰবাহেৰে পৰিপূৰ্ণ অহৰহ গতি-

শীল বাস্তব জগতখনৰ পৰাই। স্লেপ্‌শ্বট্ ফটোগ্রাফীয়ে গতিৰ এটা মুহূৰ্ত্ত বা অৱস্থাবহে ৰূপদান কৰে, কিন্তু চলচ্চিত্ৰই স্বয়ং গতিক ৰূপায়িত কৰিবলৈ সক্ষম। সেইবাবেই বাস্তব জগতৰ কোনো কাহিনী বা ঘটনা বৰ্ণনা কৰিবলৈ ইয়াৰ কাৰ্য্যকাৰিতা ফটোগ্রাফীতকৈ অধিক ব্যাপক আৰু সুদূৰপ্ৰসাৰী। এতিয়া, কোনো এটা কাহিনী বা ঘটনা ৰূপায়িত কৰিবলৈ চিত্ৰ নিৰ্মাতাই প্ৰায়েই ঘটনা বা কাহিনীৰ অংশবিশেষ আৰু কোনো ক্ষেত্ৰত তাৰ পাৰিপাৰ্শ্বিকতাকো মঞ্চস্থ কৰি লব লগা হয়। এনে কাৰ্য্য সম্পূৰ্ণৰূপে কলা-সন্মত যদিহে চিনেমাৰ মঞ্চস্থ জগতখন শাৰীৰিক জগতৰ বিশ্বাসযোগ্য প্ৰতিকৃতি হয়। দৃশ্যৰ দৰে চলচ্চিত্ৰৰ সংলাপো সেইবাবে বাস্তবধৰ্মী হোৱাটো প্ৰয়োজনীয়। চিনেমা আৰু আন আন পৰম্পৰাগত দৃশ্যধৰ্মী কলাসমূহৰ মাজত থকা মৌলিক পাৰ্থক্য এইখিনিতেই। চলচ্চিত্ৰৰ বাহিৰে আন সকলো দৃশ্যধৰ্মী কলাৰ ক্ষেত্ৰত কোনো বিশেষ ভাৱ বা আদৰ্শৰ প্ৰকাশ বা প্ৰচাৰৰ বাবে শাৰীৰিক বাস্তবতাক কম-বেচি পৰিমাণে বিকৃত কৰা হয়। ফটোগ্রাফীৰ পৰা উদ্ভূত চলচ্চিত্ৰ স্বাভাৱিকতে বস্তুনিষ্ঠ কলা। ইয়াত শাৰীৰিক বাস্তবতাৰ যি ৰূপান্তৰ ঘটে আন কলাসমূহৰ ক্ষেত্ৰত সি নিচেই নগণ্য। চলচ্চিত্ৰত দেখা গছজোপা যেনেকৈ প্ৰকৃত গছ, নৈ খন প্ৰকৃত নৈ, বেলগাড়ী-খন প্ৰকৃত বেলগাড়ী, তেনেকৈ ইয়াৰ মানুহবোৰো প্ৰকৃত বা আঁচল মানুহ। চলচ্চিত্ৰৰ নিজস্ব গুণেৰে সমৃদ্ধ কাহিনী চিত্ৰৰ চৰিত্ৰসমূহ কোনো ভাৱ বা আদৰ্শৰ প্ৰতীক নহয়। চলচ্চিত্ৰৰ ভাষা ইঞ্জিতধৰ্মী। দৰ্শকে ইয়াৰ কোনো বস্তু বা ব্যক্তিক আদৰ্শ বা ভাৱ বিশেষৰ প্ৰতীকৰূপে লব পাবে, নললেও ক্ষতি নাই। যেনেকৈ বাস্তব জগতৰ ব্যাখ্যা বিভিন্ন ব্যক্তিয়ে বিভিন্ন প্ৰকাৰে কৰিব পাৰে সেইদৰে সাৰ্থক চলচ্চিত্ৰধৰ্মী ছবিৰ অৰ্থও বিভিন্নজনৰ বাবে বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ হ'ব পাৰে।

প্ৰত্যেক কলাই নিজস্ব বৈশিষ্ট্য অৰ্জন কৰে ইয়াৰ স্বকীয় শক্তি-সমূহৰ পৰা। চলচ্চিত্ৰতকৈ অধিক সফলতাবে শাৰীৰিক বাস্তবতাৰ ৰূপদান বা প্ৰতিনিধিত্ব কৰিব পৰা ক্ষমতা আন কোনো কলাৰ নাই। সেইবাবেই চলচ্চিত্ৰই যিমানৈ শাৰীৰিক জগতৰ ওচৰ চাপে সিমানৈ ইয়াৰ স্বৰূপ বিকশিত হয়। শাৰীৰিক বাস্তবতাৰ লগত থকা সাদৃশ্য মাধ্যমটোৰ আধাৰগত গুণ (basic property)।

চলচ্চিত্ৰৰ গতিক দ্বাইকৈ দুটা ভাগত ভগাব পাৰি—বস্তুনিষ্ঠ গতি

আৰু ভাৱনিষ্ঠ গতি। স্থিতিশীল কেমেৰাৰে চিত্ৰায়িত ব্যক্তি বা বস্তুৰ গতি বস্তুনিষ্ঠ গতি। ভাৱনিষ্ঠ গতি হ'ল কেমেৰাৰ গতি আৰু চিত্ৰ সম্পাদনাৰ সহায়েৰে সঞ্চাৰিত স্থান আৰু কালৰ মাজেৰে প্ৰবাহিত কাহিনীৰ অগ্ৰগতিৰ বাবে সময়ৰ বুকুত সজোৱা এটা দৃশ্যৰ লগত থকা পৰৱৰ্তী দৃশ্যৰ গতি।

শাৰীৰিক বাস্তবতাৰ আন এটা নাম গতিশীলতা। ফিল্মৰ বস্তুনিষ্ঠ গতি ইয়াৰ বাস্তবধৰ্মী গুণৰ অবিচ্ছেদ্য অংগ। শাৰীৰিক জগতক গতিশীল অৱস্থাত প্ৰকাশ কৰাৰ ক্ষমতা একমাত্ৰ যুতি কেমেৰাৰেহে আছে। সেই কাৰণেই চিনেমা সদায় গতিশীল বস্তুৰ বাবে অধিক আগ্ৰহী। সাগৰৰ ঢৌ, ধুমুহা, চলন্ত যান-বাহন, ৰাজপথৰ জনতা, যুদ্ধ আদিৰ দৃশ্য বিশেষ ভাৱে চলচ্চিত্ৰমূলভ (cinematic)। বিষয়বস্তু আৰু কাহিনীগত তাৎপৰ্য্যৰ উপৰিও চলচ্চিত্ৰৰ বস্তুনিষ্ঠ গতি নিজা সৌন্দৰ্য্যৰে মহিমায়িত, যি অনেক সময়ত কাহিনীৰ সীমাবেধা অতিক্ৰম কৰি জীৱন আৰু জগতক অধিক ব্যাপক আৰু গভীৰ ৰূপত আমাৰ চকুৰ আগত দাঙি ধৰিবলৈ সক্ষম হয়। 'পথেৰ পাঁচালি'ৰ পানী-পকুৱাৰ দৃশ্য ইয়াৰ এটা উদাহৰণ।

কেমেৰাৰ গতি আৰু চিত্ৰ সম্পাদনা—এই দুটা চলচ্চিত্ৰৰ কাৰিকৰী গুণ বা সম্পদ (Technical properties)। কাহিনী বৰ্ণনাৰ বাবে অপৰিহাৰ্য্য চলচ্চিত্ৰৰ ভাৱনিষ্ঠ গতিৰ সৃষ্টি হয় এই দুই শৈলীৰ সহায়ত। কেমেৰাৰ একক বা বস্তুনিষ্ঠ গতিৰ লগত সংযোজিত যুগ্ম গতি আৰু চিত্ৰ সম্পাদনাই চলচ্চিত্ৰলৈ আনে সংগীতৰ তাল, লয় আৰু কবিতাৰ ছন্দ। চলচ্চিত্ৰ একে-ৰাহে স্থানাশ্ৰয়ী আৰু কালশ্ৰয়ী কলা। দৃশ্যমান নমনীয়তা ইয়াৰ নিজা বৈশিষ্ট্য।

॥ চলচ্চিত্ৰত আত্মানুসন্ধান ॥

দিলীপ শৰ্মা

এতিয়া আৰু কোনো সন্দেহ থাকিব নোৱাৰে যে চলচ্চিত্ৰ শিল্প সৰ্বকনিষ্ঠ হ'লেও এই যুগৰ সকলোতকৈ জনপ্ৰিয় আৰু শক্তিশালী শিল্প। যেনেদৰে সকলো লিখাই সাহিত্য হ'ব নোৱাৰে, তেনেদৰে চেলুলয়েডত আশ্ৰয় ল'লে বুলিয়েই সকলো ছবিয়েই ছবি নহ'বও পাৰে। এখন ভাল ছবিৰ বাবে নিৰ্মাতাৰ গভীৰ মনোযা আৰু স্বতন্ত্ৰ প্ৰকাশ ভঙ্গী থাকিব লাগিব, নহ'লে ছবি কেৱল ছায়াবাজি হৈ পৰাৰ ভয় থাকে। কেনেদৰে গভীৰ অন্ত-দৃষ্টি, জীৱনবোধ আৰু সৃষ্টিধৰ্মিতাবে সমৃদ্ধ হৈ একো একোখন ছবি দ্য ভিক্সৰ 'লাফ্ চাপাৰ্' বা গঁগাৰ টাহিতি দ্বীপৰ আদিম অকৃত্ৰিম গৰুজাকৰ দৰে অমৰ হ'ব পাৰে, তেনে দুখনমান ছবি স্থানান্তৰত আলোচনা কৰা হ'ব।

শিল্প-কলাৰ বিচাৰত নতুন পুৰণি বুলি প্ৰকৃততে কোনো কথা নাই। শিল্প-কৰ্মৰ প্ৰকৃততে দুটা ধৰ্ম আছে। এটা ভাল শিল্প, আনটো বেয়া শিল্প। প্ৰকৃত মহৎ শিল্প বচনা কালত প্ৰাচীন হৈও বিষয়বস্তু, প্ৰকাশ ভঙ্গী আৰু ট্ৰিট্‌মেণ্টৰ গুণত সদায় অৰ্বাচীন হ'ব পাৰে। ঐতিহাসিক কাহিনীৰ চলচ্চিত্ৰণত যদি এতিয়াৰ যুগচেষ্ঠনা, মূল্যবোধ আৰু প্ৰাণ-চাকলা থাকে তেনেহলে তাক নিৰ্দিষ্ট এই যুগৰ ছবি হিচাবে গ্ৰহণ কৰিব পাৰি। আনহাতে বৰ্তমান আধুনিক জীৱনধাৰাৰ কেইটিমান চিহ্ন ছবি এখনত সোমাই থাকিলেও তাক আধুনিক আত্মা দিব নোৱাৰি যদিহে তাত এই কালৰ মানৱীয় প্ৰমূল্যসমূহৰ নিৰ্ভৰযোগ্য ব্যাখ্যা নাথাকে।

উদাহৰণ স্বৰূপে নিৰ্বাচক যুগতে সৃষ্টি হোৱা দুখন ছবিলৈ মন কৰক। প্ৰথমখন ছবি 'বেট্‌ল্‌শ্বিপ্ প'টেম্‌কিন্' ১৯০৫ চনৰ কচ নৌ-বিদ্ৰোহৰ পটভূমিত ৰাচিয়াত আইজেন্‌ফাইনে নিৰ্মাণ কৰে আৰু দ্বিতীয় ছবি 'গ'ল্ড-বাশ্' আমেৰিকাত নিৰ্মাণ কৰে চাৰ্লি চেপ্লিনে, সেই সময়ত পাশ্চাত্য দেশসমূহত—বিশেষকৈ আমেৰিকাত দেখা দিয়া স্বৰ্ণ-লিপ্সাৰ পটভূমিত। দুয়োখন ছবিৰে নিৰ্মাণ কাল ১৯২৫ চন। কেনেদৰে এটা সাধাৰণ নৌ-বিদ্ৰোহ অসাধাৰণ প্ৰয়োগ পদ্ধতিত সৰ্বকালৰ বিদ্ৰোহৰ প্ৰতীক হ'ব পাৰে

॥ চলচ্চিত্ৰ কথা ॥

১৩

তাৰ প্ৰমাণ আইজেন্‌ফাইনৰ 'বেট্‌ল্‌শ্বিপ্ প'টেম্‌কিন্'। ই কেৱল এটা বিপ্লৱৰ উকা বৰ্ণনা নহয়, ই যুগ যুগ ধৰি বঞ্চিত আৰু নিপেষিত মানুহৰ অপৰাজেয় মনৰ অসামান্য দলিল। আইজেন্‌ফাইনে এই ছবিত বিপ্লৱৰ যি সাৰ'জনীন আবেদন প্ৰকাশ কৰিছে সি দেশ আৰু কাল অতিক্ৰমি চিৰন্তন বিপ্লৱত পৰ্যাবসিত হৈছে। চেপ্লিনৰ 'গ'ল্ড-বাশ্' ছবিখনো জীৱন-এষনা আৰু শিল্পসন্মত প্ৰয়োগ সাধনাৰ গুণে সৰ্বকালৰ এখন শ্ৰেষ্ঠ ছবি হিচাবে পৰিগণিত কৰিছে। স্বৰ্ণৰ লোভত মানুহ কেনেদৰে অমানুহ হয়, কেনেদৰে প্ৰেম-প্ৰীতিৰে পৰিপূৰ্ণ মানুহৰ হৃদয়ত স্থিতি লয় নীচ ষড়যন্ত্ৰ, হিংসা, ঘেৰ, ভীতি, ঘৃণা, অৱজ্ঞাই, তাৰ এক অসামান্য প্ৰকাশ 'গ'ল্ড-বাশ্'। ছবিত তেওঁৰ অভুৎ পোছাকখোৰ, দুৰ্বল খব'কৃতিৰ দেহটো আৰু অসহায় কাতৰ চকুৱে মানুহৰ স্বাৰ্থপৰতাক যেন ক্ষণে ক্ষণে উপহাস কৰে। তেওঁৰ প্ৰতিখন ছবিত নিহিত আছে এক অপাৰ বেদনাবোধ। সেই ক্ষীণ দুৰ্বল দেহেৰে নিজৰ অস্তিত্ব বক্ষা কৰিবলৈ কৰা সংগ্ৰাম দেখিলে মমতাত হৃদয়-মন ভৰি উঠে। সেয়ে তেওঁক দেশ আৰু কালৰ সীমাই বান্ধি ৰাখিব নোৱাৰে। তেওঁ সৰ্বকালৰ, সৰ্বদেশৰ (শ্ৰেণী-বৈষম্য, সমাজৰ ছলনা আৰু অৱজ্ঞাৰ প্ৰতীক। তেওঁৰ 'লাইম্-লাইট্' ছবিখনত প্ৰকাশ পাইছে এগৰাকী শিল্পীৰ গভীৰ মনোবেদনা। নবীন বয়সত অগণন ৰাইজৰ স্নেহধন এজন শিল্পীয়ে তেওঁৰ প্ৰবীন বয়সত কেনেদৰে অনাদৰ-অৱহেলাত কাল কটাবলগীয়া হয় তাক নিৰ্মম ভাৱে দাঙি ধৰিছে এই ছবিত। নতুনৰ বাবে পথ মুকলি কৰি পুৰণি শিল্পীয়ে চিৰকালৰ বাবে মেলানি মাগিছে—শিল্পীৰ প্ৰৱেশ আৰু প্ৰস্থানৰ এই দুখ, এই হাহাকাৰ নিশ্চয় সৰ্বকালীন ৰস লালিত্যৰে সমৃদ্ধ।

বিশ্ববিক্ৰমত পৰিচালক সত্যজিত ৰায়ৰ কেইখনমান ছবিয়ে তেনেদৰে মননশীল প্ৰয়োগ পদ্ধতিত ধ্ৰুপদী বাঞ্ছনা লাভ কৰিছে। তেওঁৰ বাহিৰেও ঋত্বিক ঘটক, যুগল সেন, তপন সিংহ প্ৰমুখ্যে অতি নগণ্য সংখ্যক পৰিচালকে কোনো কোনো ছবিত জীৱন-দৰ্শনৰ সফল প্ৰয়োগ কৰি মহত্তৰ শিল্পীৰূপে আত্মপ্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিছে।

অসমীয়া ছবিৰ ক্ষেত্ৰত পক্ষপাতশূণ্য নিৰ্মোহ আলোচনাৰ একান্ত প্ৰয়োজনীয়তা কোনেও নুই কৰিব নোৱাৰে নিশ্চয়। সঁচা কথা ক'বলৈ গ'লে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰক এতিয়া আৰু পুতৌৰ দৃষ্টিৰে চোৱাৰ কোনো সৰল যুক্তি মই বিচাৰি পোৱা নাই। জন্মমতীৰ পৰা অপৰাজেয়লৈ এই সুদীৰ্ঘ

তিনি দশকৰো ওপৰ কালছোৱাত যিমানবোৰ ছবি হ'ল তাৰ কোনখনক মই মহৎ আখ্যা দিম? অসমীয়া ছবিৰ 'বাটকটীয়া' হিচাবে জ্যোতিপ্ৰসাদ বাক জীয়াই থাকিব; কিন্তু সমকালীন শ্ৰেষ্ঠ চিত্ৰ-নিৰ্মাতাসকলৰ আসনত কোনজন অসমীয়া চিত্ৰ নিৰ্মাতাক বহুৱাম? অসমীয়া চলচ্চিত্ৰত মই নিউ ওৱেড্, নিউ বিয়ালিজম্ কিম্বা এব্‌ফ্ৰেক্ট্‌নেচ্ বিচৰা নাই; কিন্তু এটা নিটোল গল্পৰ সাৰ্থক চিত্ৰায়ণ আশা কৰাটো পাপ হ'ব জানো? হুখৰ কথা যে গড্ড-লিকা স্ৰোতত নিজকে উটুৱাই এতিয়াও আমি ফৰ্মুলাধৰ্মী চিত্ৰৰ অক্ষম অনু-কৰণ কৰি আছে। এতিয়াও আমি সন্তীয়া আবেগ-অনুভূতিৰে পূৰ্ণ মেল'ড্ৰামা জাতীয় ছবিয়েই তৈয়াৰ কৰি আছে। যোৱা কেইবছৰমানৰ অসমীয়া ছবি দেখিলে এনে ধাৰণা হয় যেন আমাৰ নায়িকা অনা-অসমীয়া হ'বই লাগিব। আকৌ বিহুগীত এটা থাকিলেই যেন ছবিখন অসমীয়া হৈ পৰিব। সত্যজিতৰ 'পথেৰ প'চালি'ত বাংলা গ্রামীণ জীৱনৰ সুখ-দুখ, আশা-আকাঙ্ক্ষাৰ যি গীতি-ময় ৰূপ পৰিস্ফুট হৈছে আমাৰ অসমীয়া ছবিত তেনে আন্তৰিক প্ৰচেষ্টা ফুটি ওলাইছেনে?

অতি পৰিতাপৰ বিষয় যে আজিৰ অসমীয়া ছবিয়ে অসমীয়া মানুহৰ প্ৰাণ-চাক্ষুৰ্য প্ৰকাশ কৰিব পৰা নাই, অসমীয়াৰ বৈচিত্ৰময় মানস-জীৱনৰ নিৰ্ভৰযোগ্য ৰূপ দিব পৰা নাই। বজাৰত চলিব পৰা কাহিনী বিচাৰি নাপাই আমাৰ ছবি নিৰ্মাতাই তেনে 'চীজ' এটা নিজেই উৎপাদন কৰে, নিতান্ত মামুলী হিন্দী ছবিক ডাব্ কৰি অসমীয়া ছবি বুলি প্ৰচাৰ চলাই ব্যৱসায় কৰে, 'সকলো কলা-কুশলী অসমীয়া' বুলি অসমীয়া মানুহৰ চেণ্টিমেন্টৰ আলম লৈ অসমীয়া ভাষাত তৃতীয় শ্ৰেণীৰ হিন্দী ক্ৰাইম মাৰ্কা ছবি চলাই বাঃ বাঃ লব খোজে। সাম্প্ৰতিক কালৰ অসমীয়া চুটি গল্প, উপন্যাস আদিত অসমীয়া মানুহৰ যি প্ৰাণ-প্ৰবাহ লক্ষ্য কৰা গৈছে সেই চিনাকি আত্মীয় জগতৰ চিত্ৰণ অসমীয়া চলচ্চিত্ৰত অতি কৰণ ভাবে উপেক্ষিত।

চলচ্চিত্ৰ শিল্পৰ প্ৰথম লগত ভেটিয়া অৱশ্যে এইবোৰ চিন্তা তেনেকৈ মনলৈ অহা নাছিল। যাদু-খেলৰ দৰে দৰ্শকক বিস্ময়-বিমুগ্ধ কৰি ৰাখিবৰ কাৰণে দৰ্শকৰ মনত স্বপ্নৰ ইন্দ্ৰজাল ৰচনা কৰা কাৰ্য্যত ইয়াক প্ৰয়োগ কৰিছিল। আনকি এতিয়াৰ বহু খ্যাতিমান চিত্ৰ সমালোচকেও ক'ব খোজে যে এই শতাব্দীৰ ষষ্ঠ দশক অৱধি চলচ্চিত্ৰ শিল্প কোনো শিল্প-বস্তুত পৰিগণিত হোৱা নাছিল। কোনো কাৰখানাৰ উৎপাদিত সামগ্ৰীৰ

লগত ফু-ডিঅ'ত উৎপন্ন হোৱা চলচ্চিত্ৰৰ বিশেষ পাৰ্থক্য নাছিল। ভেটিয়ালৈ এই শিল্প আছিল অপৈণত চিন্তা, পৰনিৰ্ভৰশীল, যন্ত্ৰ-সৰ্ব্ব শিল্প মাত্ৰ।

এই অভিযোগ সম্পূৰ্ণ অমূলক নহয়। নিৰ্বাক যুগৰ চাৰ্লি চেপ্লিন, আইজেন্‌ফাইন্, পুড'ভ'কিন্, যুদ্ধোত্তৰ যুগৰ ডি-চিকা, ফেলিনি, ইংমাৰ্, বেন্সাৰ্মেন্, সভ্যজিত বায় আদি আঙুলিৰ মূৰত লেখিব পৰা বেইগৰাকী-মান মহৎ শিল্পীৰ ৰচনাৰ কথা বাদ দিলে প্ৰায়বোৰ ছবিৰ ক্ষেত্ৰতে দেখা যায় তেনেই সবল নাটকীয়-অভিনাটকীয় ভাৱ-বিহ্বল ঘটনাৰ টেক্‌নিক্‌গত ৰূপান্তৰ। দৰ্শকৰ কচিক সন্তুষ্ট কৰিবলৈ কিম্বা দৰ্শকৰ উত্তেজনা বৃদ্ধি কৰিবলৈ ছবিৰ মাজে মাজে দিয়া হয় বিকৃত, ৰূপ যৌন-আবেদন, অলৌকিক প্ৰেমলীলা, কমেডিৰ নামত বান্ধবামি, ভিলেইনৰ লোমহৰ্ষক কাৰ্য্য-কলাপ আৰু নায়কৰ হাতত তাৰ সমুচিত দণ্ড বিধান। ভাৰতীয় ছবিসমূহত কেঁচা ফিল্ম নষ্ট কৰাৰ আৰু এটা সহজ উপায় হৈছে অবাস্তৱ আৰু অবাস্তৱ নৃত্য-গীতৰ যত্ন-তত্ৰ প্ৰয়োগ।

আগতেই কৈ অহা হৈছে যে যোৱা ষষ্ঠ দশকলৈ চলচ্চিত্ৰ আছিল কাহিনী-প্ৰধান আৰু কাহিনী-প্ৰধান হোৱা গতিকে নাটকীয় উপাদান অ'হৰণত স্বাভাৱিকতে ই বজ্জমককেই প্ৰধানকৈ অনুকৰণ কৰিছে। গল্প-উপন্যাসৰ বা নাটকৰ দৰে ইয়াতো বিভিন্ন ধৰণে প্ৰকাশ পাইছে মানুহৰ বৈচিত্ৰময় জীৱনানু-ভূতি; মানুহৰ সুখ-দুখ, প্ৰেম-ভাল পোৱা, আশা-আকাঙ্ক্ষাৰ ছবি। যিহেতু ই সকলোতকৈ ব্যঙ্গ-বহুল শিল্প আৰু বহুজন ভোষণৰ ওপৰতে ইয়াৰ অস্তিত্বও ভালেখিনি নিৰ্ভৰশীল সেয়ে নাটকীয় বহনৰ পৰা সম্পূৰ্ণ মুক্ত হ'বলৈ আৰু কেইবাটাও দশক ই অপেক্ষা কৰিব লাগিব।

প্ৰথম বিশ্ব যুদ্ধৰ পিচত ৰাচিয়াত কেঁচা ফিল্ম প্ৰায় নোপোৱা হৈছিল। কেঁচা ফিল্মৰ নাটনিয়েই 'মণ্টাজ' পদ্ধতিত চিত্ৰ গ্ৰহণৰ পথ প্ৰদৰ্শন কৰে; ইয়াৰ লগত যুক্ত হয় আমেৰিকাত থ্ৰিথৰ 'ক্ল'জ্ আপ' পদ্ধতিত চিত্ৰগ্ৰহণৰ অভিনৱ আৱিষ্কাৰ। এইদৰে ক্ৰমান্বয়ে বিভিন্ন পদ্ধতিৰ আৱিষ্কাৰ আৰু প্ৰয়োগৰ মাজেৰে সমগ্ৰত এক হতন্ত্ৰ কলা হিচাবে ই আত্ম-প্ৰকাশ কৰে। ইতিমধ্যে বিভিন্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ মাজেদি নিজস্ব পথেদি ই ভালেখিনি আগবাঢ়ি গৈছে। আমাৰ মানসিক অস্থিৰতা আৰু যুগ-যন্ত্ৰণাৰ যি প্ৰতিফলন আধুনিক চিত্ৰ কলাসমূহত পৰিছে সেই প্ৰতিফলন এদিন নিশ্চয় চলচ্চিত্ৰতো পৰিব। অন্ত্যন্ত সুকুমাৰ কলাত তাৰ প্ৰতিফলন ইতিমধ্যে

পৰিছেই। এদিন হয়তো এই বিমূৰ্ত কলাৰ (abstract art) প্ৰয়োগ চলচ্চিত্ৰতো হ'ব (দুই-চাৰিখন ছবিত এই abstractness-অৰ প্ৰকাশ ইতিমধ্যে দেখা গৈছে), কিন্তু ই কিমান দূৰ কৃতকাৰ্য্য হয় তাক এতিয়াই ক'ব নোৱাৰি। এই abstractness প্ৰকাশ কৰিবলৈ হ'লে এতিয়াৰ পৰাই সৰ্ব-সাধাৰণৰ মানসিক প্ৰস্তুতি গঢ়ি তুলিবলৈ চেষ্টা কৰিব লাগিব। যিহেতু এই শিল্প জনসাধাৰণৰ মুখাপেক্ষী সেয়ে জনসাধাৰণৰ গ্ৰহণযোগ্য নহলে অথবা চমজুদাৰ সকলৰ পৃষ্ঠপোষকতা আৰু চৰকাৰৰ আৰ্থিক সাহায্য নাপালে এনে ছবি তিষ্ঠি থকাটো কষ্টসাধ্য হ'ব।

ভাৰতত নহলেও অন্যান্য দেশত টেলিভিছনৰ বহুল প্ৰচাৰে চলচ্চিত্ৰ শিল্পক প্ৰচণ্ড আঘাত হানিছে, অহা আঠ-দহ বছৰৰ ভিতৰত ভাৰততো এই শিল্পই টেলিভিছনৰ প্ৰত্যাছানৰ সন্মুখীন হ'ব লাগিব, প্ৰযোজক সকলৰ মনৰ চিন্তা বক্স-অফিচৰ বহুসাময় চলতানটোৰ পৰা মুক্ত নহয়—ইমানবোৰ প্ৰতিকূল অৱস্থাৰ মাজেৰে কেইগৰাকীমান নিস্বার্থ শিল্প-প্ৰাণ সাধকৰ চেষ্টাত এক স্বতন্ত্ৰ শিল্প হিচাবে আত্ম-প্ৰকাশ কৰিবলৈ ই চেষ্টাৰ কাৰ্পণ্য কৰা নাই। আমাৰ বিশ্বাস, আপোন বৈশিষ্ট্যৰে ই নিজৰ আত্মানুসন্ধান সদায় চলাই থাকিব। ০০০

॥ এখন ভাল চলচ্চিত্ৰ ॥

পদুম বৰুৱা

এখন ভাল চলচ্চিত্ৰ বুলিলে কি বুজায়? এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰ চলচ্চিত্ৰৰ সংশ্লিষ্ট বিভিন্ন মহলৰ লোকে বিভিন্ন প্ৰকাৰে দিব। চিত্ৰ-পৰিবেশক বা ছবিঘৰৰ মালিকৰ বাবে বজাৰত ছবি চলিলেই ভাল আৰু নচলিলেই বেয়া; ছবিক এওঁলোকে বেপাৰৰ পণ্য ৰূপেহে গণ্য কৰে। দৰ্শকৰ এটা বৃহৎ অংশৰ বাবে অতি-নাটকীয়তা, ভাৱ-প্ৰবণতা অথবা সন্তীয়া হাঁহি-তামাচা, উত্তেজনা আৰু বিশেষকৈ আমাৰ দেশত নৃত্য-গীতৰে ভৰপূৰ ছবিয়েই হ'ল ভাল ছবি। চলচ্চিত্ৰক এওঁলোকে মাথোন মনোবৰ্জনৰ মাধ্যম ৰূপেহে গ্ৰহণ কৰে। কিন্তু সংখ্যাভাৱে তাকৰ হ'লেও এচাম দৰ্শক আছে যাব বাবে চলচ্চিত্ৰ সাহিত্য, সংগীত, চিত্ৰকলা আদিৰ দৰে এটা কলাৰ মাধ্যম। এওঁলোকৰ পক্ষে ওপৰৰ প্ৰশ্নটোৰ উত্তৰ এয়াৰ কথাৰে দিয়া সম্ভৱ নহয়; কাৰণ কলা বুলিলে বহুত কথা আহি পৰে। তদুপৰি, বিভিন্ন যান্ত্ৰিক প্ৰক্ৰিয়াৰ যোগেৰে বিভিন্ন কলাৰ সংমিশ্ৰণত গঢ়ি উঠা চলচ্চিত্ৰ এটা অতিশয় জটিল কলা। সেইবাবেই এখন ছবিৰ কলাগত মূল্যাংকনৰ বাবে ইয়াক বিভিন্ন দৃষ্টিকোণৰ পৰা পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা কৰি চোৱাটো প্ৰয়োজনীয়। তলৰ আলোচনাত কলাৰ দৃষ্টিকোণৰ পৰা এখন ভাল ছবি বুলিলেনো কি বুজায় তাৰ এটা খুলমূল আভাস দিবলৈ চেষ্টা কৰা হ'ল।

যিকোনো কলা-বস্তুৰ গুণাগুণ বিচাৰ কৰা হয় ইয়াৰ মাধ্যমগত বৈশিষ্ট্যসমূহৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত। চিনেমা এটা কলা; গতিকে সৰ্বাতোকৈ আগতে এখন ছবিৰ সাৰ্থকতা নিৰ্ভৰ কৰে ইয়াৰ চিনেমাসুলভ গুণসমূহৰ ওপৰত। চিনেমাসুলভ অৰ্থাৎ চিনেমাধৰ্মী গুণ বুলিলে প্ৰধানকৈ তিনিটা গুণ বুজায়—দৃশ্যধৰ্মিতা, গতিশীলতা আৰু বাস্তৱধৰ্মিতা।

প্ৰথম কথা হ'ল, চিনেমাৰ ভাষা দৃশ্যধৰ্মী। চিত্ৰশিল্পীৰ হাতৰ তুলিকা আৰু ভাস্কৰৰ হাতৰ বাচুলাৰ দৰে কেমেৰা চলচ্চিত্ৰ পৰিচালকৰ শিল্প-সৃষ্টিৰ প্ৰধান হাথিয়াল। কেমেৰাৰ অৰ্থপূৰ্ণ উপস্থাপন আৰু আলোক সম্পাতৰ যোগেদি পৰিচালকে চলচ্চিত্ৰৰ মুখত ভাষা দিয়ে। কলাধৰ্মী ছবিত সংলাপ

সংগীত আৰু আন সকলো প্ৰকাৰৰ শব্দ ছবিৰ দৃশ্যক অধিক কাৰ্যক্ষম কৰিবৰ বাবেহে ব্যৱহাৰ কৰা হয়। দৃশ্যৰ ভূমিকা গৌণ পৰ্যায়লৈ নমাই সংলাপৰ যোগেৰে কাহিনী বৰ্ণনা কৰিলে চলচ্চিত্ৰৰ ধৰ্ম ক্ষতিগ্ৰস্ত হয়, ছবি হৈ পৰে মঞ্চধৰ্মী।

দ্বিতীয়তে, “চলচ্চিত্ৰ একেবাহে স্থানাশ্ৰয়ী আৰু কালশ্ৰয়ী কলা” (Art of space and time)। দৃশ্যমান নমনীয়তা ইয়াৰ বৈশিষ্ট্য। চিত্ৰশিল্পীয়ে কাগজ বা কেন্‌ভাছৰ বুকুত আয়তক্ষেত্ৰৰ চাৰিসীমাৰ মাজত ছবি অঁকাৰ দৰে চলচ্চিত্ৰৰ দৃশ্য ৰচনা কৰা হয় ফিল্মৰ একো একোটা ফ্রেমত (Frame) আৰু তাৰ পৰা ৰূপালী পৰ্দাৰ চাৰিসীমাৰ মাজত। আনহাতে সংগীতৰ সুৰ আৰু শব্দৰ দৰে দৃশ্যবোৰ হ’ল গতিশীল। সেইবাবেই, কেমেৰাৰ প্ৰয়োজনীয় উপস্থাপন আৰু ইয়াৰ দৃষ্টিকোণৰ জৰিয়তে এটা দৃশ্যৰ কোনটো অংশ গ্ৰহণ কৰা হ’ব আৰু দৃশ্যটো কিমান সময় দেখুৱা হ’ব এই দুয়োটাই সমানে গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা। বিভিন্ন দূৰত্বৰ পৰা গ্ৰহণ কৰা লংশ্বট্, মিড্ শ্বট্, ক্ল’জ্ শ্বট্ ক্ল’জ্-আপ্ আদি দৃশ্যসমূহৰ সৃষ্টিমূলক সম্পাদনাই এখন ছবিক চলচ্চিত্ৰ-ধৰ্মী গুণৰ অধিকাৰী কৰে।

চলচ্চিত্ৰ এটা বাস্তৱধৰ্মী কলা। ই ফটোগ্ৰাফীৰ পৰা উদ্ভূত আৰু সেই বাবেই ফটোগ্ৰাফীৰ দৰেই ইয়াৰ উদ্দেশ্য হোৱা উচিত বাস্তৱ জগতৰ বিশ্বাসযোগ্য প্ৰতিকৃতি নিৰ্মাণ কৰা। (কাৰ্টুন আৰু পাপেট ফিল্মৰ কথা মুকীয়া; সেইবোৰ এবিধ বিশেষ প্ৰকাৰৰ ছবি যিবোৰক আজিকালি Expanded cinema অৰ্থাৎ সম্প্ৰসাৰিত চলচ্চিত্ৰ বোলা হয়)। চলচ্চিত্ৰৰ অভিনয় আৰু দৃশ্যসজ্জা সেই হেতুকে স্বাভাৱিক হোৱাটো প্ৰয়োজনীয়। এই ক্ষেত্ৰত চলচ্চিত্ৰ মঞ্চাভিনয়তকৈ বিশেষ ভাৱে পৃথক। অভিনয় বাস্তৱধৰ্মী হ’বলৈ হ’লে অৱশ্যে ছবিৰ সংলাপ বা বচনো বাস্তৱধৰ্মী হোৱা উচিত। সেইবাবেই সাৰ্থক ছবিত সংলাপক বাস্তৱতাৰ অংশ ৰূপেহে ব্যৱহাৰ কৰা হয়; কলাৰ ৰূপ (Art form) হিচাবে নহয়। চলচ্চিত্ৰৰ সংলাপ আৰু মঞ্চ নাটৰ সংলাপৰ মাজত থকা পাৰ্থক্যও এইখিনিতেই।

সৰ্বশেষত, এখন ছবিৰ কলাগত মূল্যাংকনৰ বাবে ইয়াক সকলো কলাৰ এটা অতি প্ৰয়োজনীয় আৰু উমৈহতীয়া গুণৰ দৃষ্টিকোণৰ পৰা বিচাৰ কৰা উচিত। প্ৰত্যেক কলা-বস্তুৰ এটা অপৰিহাৰ্য গুণ হ’ল ইয়াৰ সামগ্ৰিকতা (Totality)। তদুপৰি উপন্যাস, নাটক আদিৰ দৰে চলচ্চিত্ৰ এটা প্ৰতিনিধিত্ব-

কাৰী কলা (Representative art); সংগীতৰ দৰে ই বিমূৰ্ত কলা নহয়। সেইবাবেই কলাধৰ্মী ছবি সদায় কোনো এক সামাজিক বা মানবীয় বিষয়-বস্তুৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। বিষয় বস্তু বা মূল বক্তব্যৰ লগত সম্পৰ্ক নথকা বা তাৰ পৰা দৰ্শকৰ মন আঁতৰাই নিব পৰা আন যি কোনো কথা বা ঘটনাৰ অৱতারণাই ছবিৰ সামগ্ৰিকতাৰ ওপৰত আঘাত হানে। সাৰ্থক ছবি সদায় একক ঘটনাৰ বিজ্ঞাস; বিষয়বস্তুৰ দৰে ছবিত আংগিকগত সামগ্ৰিকতাও বিশেষভাৱে গুৰুত্বপূৰ্ণ; কাৰণ আংগিক আৰু বিষয়বস্তুৰ সামঞ্জস্যৰ অবিহনে সাৰ্থক কলা সৃষ্টি সম্ভৱপৰ নহয়।

০ ০ ০

॥ চলচ্চিত্ৰত শিল্প-সৃষ্টি আৰু বাস্তৱতা ॥

ভাৰতীয় ইউচুফ

বিশ্ববিখ্যাত পৰিচালক ডেভিড্ লীনে বাস্তৱবাদী চলচ্চিত্ৰৰ বিষয়ে আলচ কৰি কৈছে যে দেখাত যিমানৈ বাস্তৱ নহওক লাগে, চলচ্চিত্ৰ বাস্তৱ নহয়, হ'ব নোৱাৰে। যদি সচৰাচৰ খটি থকা বাস্তৱ ঘটনা বা কথোপকথনৰ দৃশ্য গ্ৰহণ কৰা হয় তেনেহলে এনে ছবি অধিকাংশই নীৰস হ'ব। চলচ্চিত্ৰ হ'ল Dramatised reality। ইয়াক বাস্তৱ জ্ঞান কৰিবলৈ দৰ্শকক বাধ্য কৰোৱাটো পৰিচালকৰ দায়িত্ব। পৰিচালকে এলানি কল্পনাক্ষম মৃদু পৰশৰ মাজেৰে বাস্তৱৰ এই মায়াজাল সৃষ্টি কৰিব পাৰে।

Art is a process in which the artist makes use of his experience, intuition or inspiration, selecting and arranging it to create beautiful and true artistic objects which to a greater or lesser extent imitate 'reality' and through these objects he communicates his experience to an audience.

সত্যজিৎ ৰায় পৃথিৱীৰ অন্ততম শ্ৰেষ্ঠ পৰিচালক। “মহানগৰ” তেখেতৰ এখন সাৰ্থক সৃষ্টি। এই চলচ্চিত্ৰখনৰ পাহৰিব নোৱাৰা এটি দৃশ্য এনেকুৱা :

এজন বৃদ্ধ ভদ্ৰলোক খৰক-বৰকৈ খটখটিয়েদি উঠি গৈ আছে এডাল লাঠিৰ সহায়ত—কাবোবাক লগ পাবৰ আশাৰে। তেওঁ গৈ ওপৰ-মহলাৰ বাৰান্দা পালেগৈ। কাট্-শ্বট্ এটাত দেখা গ'ল এজন ডেকাই বুঢ়া ভদ্ৰলোকজনক আগ্ৰহেৰে সম্ভাষণ জনাবলৈ আহিছে। ক্লজ্-আপ্ শ্বট্। হঠাৎ সেই ডেকাজনৰ হাঁহিমুখত আতঙ্কৰ সৃষ্টি। কাট্-শ্বট্। বৃদ্ধ ভদ্ৰলোকৰ সাৰথি লাঠিডাল খটখটিয়েদি বাগৰি তলত পৰিল।

অৰ্থাৎ অসুস্থ বৃদ্ধ ভদ্ৰলোক এজন অচেতন হৈ বাগৰি পৰিল। এই সাধাৰণ দৃশ্যটোৰ এয়া হ'ল Dramatised reality বা নাটকীয় বাস্তৱতা। অসুস্থ মানুহজনক কিন্তু আমি নেদেখিলো। সুন্দৰ শিল্পীমূলভ পৰিকল্পনা। পৰিচালকৰ সূক্ষ্ম দৃষ্টিৰ পৰিচয়।

॥ চলচ্চিত্ৰ কথা ॥

২১

তেখেতৰ আন এখন চলচ্চিত্ৰ “অপুৰ সংসাৰ”। নৱ-বিবাহিত অপু আৰু অপৰ্ণা। হঠাৎ চকুত বঙীৰ ভবিষ্যতৰ সপোন। অপুৰ এক দৃষ্টিৰে অপৰ্ণালৈ চাই আছে। বিগ্ ক্লজ্-আপ্। অপৰ্ণাৰ লাজকুৰীয়া মুখ।

অপৰ্ণাই সুধিলে, “কি দেখ্ছো?”

অপুৰ Off voice : “তোমাকে অপৰ্ণা, তোমাৰ চোখে কি আছে, বলতো।”

: “কেন, কাজল।”

অপৰ্ণাৰ সহজ সবল উত্তৰ। তাই চকুত কাজল লগাইছে। কিন্তু সত্যজিৎ ৰায়ৰ এই দৃশ্যটো অৰ্থপূৰ্ণ আৰু ইঙ্গিতধৰ্মী। অপু আৰু অপৰ্ণাৰ অনাগত সন্তানটিৰ নাম কাজল। কাজলৰ জন্মৰ পিচতেই অপৰ্ণাৰ মৃত্যু। ছবিখনৰ শেষৰ ফালে অপুৰ ক্ষোভ কৰি কৈছে, “কাজল আছে বলেই আজি অপৰ্ণা নেই।”

সত্যজিৎ ৰায়ৰ প্ৰতিখন ছবিতোই এনে ধৰণৰ চিন্তাশীল দৃশ্যসমূহে দৰ্শকৰ মন অভিভূত কৰি ৰাখে।

শব্দ আৰু দৃশ্যৰ সহায়ত এটি দৃশ্য সত্যজিৎ ৰায়ে এইদৰে ব্যৱহাৰ কৰিছে “অপৰাজিত” চলচ্চিত্ৰত।

ক্লজ্-শ্বট্। মৃত্যু-যন্ত্ৰণাত কাতৰ এজন মানুহ। নিস্তৰ্জতা। হঠাৎ মানুহজনৰ ওঠ দুটা কঁপি উঠিল। কাট্-শ্বট্। মাটিত চৰি ফুৰা এজাক পাৰ চবাই সশব্দে আকাশলৈ উৰা মাৰিলে। মৃত্যুৰ এটা ভয়ঙ্কৰ প্ৰকাশ। কাণ তাল মৰা সঙ্গীত আৰু বতাহত নুমাই যোৱা বস্তি গছ—গতানুগতিক চলচ্চিত্ৰৰ মৃত্যুৰ কপটো কল্পনা কৰকচোন। পৰিচালকৰ সৃষ্টিশীল কল্পনাৰ এইখিনিতে প্ৰয়োজন।

বিখ্যাত পৰিচালক পুড'ভ্ৰ'কিনৰ Life is very good নামৰ ছবি এখনৰ এটি দৃশ্য :

এগৰাকী মাতৃ তেওঁৰ ডেকা পুতেকৰ মৃত্যুত আকুল হৈ পৰিছে। কিন্তু মাতৃ গৰাকীৰ উচুপনিৰ পৰিবৰ্তে আমি শুনিছো এটি শিশুৰ কান্দোন। পৰিচালকে এই খিনিতে ইঙ্গিত দিছে, ডেকা সুস্থ-সবল পুতেকৰ মৃত্যুত মাতৃ গৰাকীৰ আজি বাবে বাবে মনভ পৰিছে সেই কান্দি থকা কেঁচুৱাটোলৈ, যি ডাঙৰ-দীঘল হৈ ডেকা কালত মৃত্যুক সাৱট ল'লে। সন্তানৰ প্ৰতি মাতৃস্নেহৰ এটি মনোৰম আৰু গভীৰ দৃষ্টি-ভঙ্গী।

Sun and Shadow নামৰ এখন বিদেশী চলচ্চিত্র । সাগৰৰ পাৰত এহাল ডেকা গাভৰুৱে পানীৰে সৈতে খেলি কৰি আছে । Lip Movement নোহোৱাকৈ হুয়োৰে কবিতা-কবিতা লগা সংলাপ শুনা গৈছে । শেষত ছোৱালীজনীৰ কণ্ঠ (Lip movement এতিয়াও নাই) : “You must not say such passionate, such intimate things. I hardly know you.” ল’ৰাটোৰ কণ্ঠ : “But these are only our thoughts. We can think these things even if we can’t say them.”

বিভিন্ন শব্দটিং এজ্‌লৰ জৰিয়তে পৰীক্ষামূলকভাৱে কৰা কিছুমান সাৰ্থক মুহূৰ্তৰ কথা চিন্তা কৰিলে কেবল বীডৰ ছবি The Fallen Idol-অত এটি বাৰ বহুবীয়া ল’ৰাৰ দৃষ্টি-ভঙ্গীত চহৰখনৰ এটি ৰূপ উল্লেখযোগ্য । আচ-ছৱা আৰু অসাধাৰণ এজ্‌ল । অপৰিমিত ফ্রেমিং আৰু লাইটিঙৰ সহায়ত চহৰখন আৰু মানুহবোৰক চিনাকি লাগিলেও সেইবোৰ যেন বহুত লোকৰ কাৰণে উপযুক্ত নহয়—এনেহে লাগে ।

আন এখন পৰীক্ষামূলক বিদেশী ছবিৰ এটি দৃশ্যত নৱজাত শিশুৰ চকুত পৃথিৱীখন এই দৃষ্টি-ভঙ্গীত দৃশ্য গ্ৰহণ কৰা হয় অদ্ভুত সফলতাবে ।

Bella Balazs-এ কৈছে যে— The film can show not only a drunken man reeling along the street but the deserted reeling houses he sees with his drunken eyes. And the subjective vision is reproduced by the film with objective reality.

নাটকীয় দৃশ্যৰ বাহিৰেও কেমেৰা এজ্‌লৰ সহায়ত খেমেলীয়া দৃশ্যও সুন্দৰ ভাৱে পৰিবেশন কৰিব পাৰি ।

চাৰ্লি চেপ্লিন্ পৰিচালিত ছবি The Immigrant-অৰ এটা দৃশ্য : সাগৰৰ কোবাল চৌত চঙালিৰ নোৱাৰি সৰু জাহাজ এখনৰ যাত্ৰীসকল অসুস্থ হৈ পৰিছে । চাৰ্লি চেপ্লিনেও জাহাজত পেট পেলাই ঠিক যেন বসি কৰি আছে । হঠাৎ চেপ্লিনে উভতি চালে । নহয়, তেওঁ অসুস্থ নহয় । মাহ ধৰি আছে আৰু এইমাত্ৰ বৰশীত ডাঙৰ মাহ এটা উঠিল ।

আন এখন চেপ্লিনৰ ছবি । ঘৈণীয়েকে পৰিত্যাগ কৰাৰ পিচত কেমেৰালৈ পিঠি দি চাৰ্লিয়ে উচুপি আছে । তেওঁৰ বাহু দুটা উচুপনিত কঁপি উঠিছে । কেমেৰা ট্ৰেক ফৰৱাৰ্ড । নহয়, চাৰ্লি বিমৰ্ষ নহয়, আনন্দ মনেৰে মদৰ গ্লাচ এটাত ককটে’ল জোকাৰি আছে ।

লবেল্ হাৰ্ডিৰ খেমেলীয়া ছবি , হাৰ্ডিয়ে লবেলৰ বুকুৰ ওপৰত বহি লৈ ডিঙিত চেপি হত্যা কৰিবলৈ উপক্ৰম কৰিছে । কিন্তু অসুখ এটা স্বৰ্গৰ জৰিয়তে আমি দেখো যে হাৰ্ডিয়ে মাথো লবেলৰ ব’-টাইডালৰ গাঁথি বান্ধি আছে ।

Western ছবিৰ পেৰডী হিচাবে এটা দৃশ্যলৈ লক্ষ্য কৰক । ছবিৰ নাগ্নিকাক ভিলেইনে বেল লাইনৰ ওপৰত বান্ধি থৈছে । দূৰৈত ট্ৰেইন অহাৰ শব্দ । নাগ্নক ঘোঁৰাত উঠি তীব্ৰ বেগেৰে আহি আছে । আন এটি কাট্‌ছট্ : নাগ্নকৰ পৰিবৰ্তে আমি দেখো এজন বিবাটকায় পুৰুষ আধুনিক সাজেৰে সজ্জিত । হাতত এটা বিভলভাৰ লৈ নাগ্নিকাৰ কাষলৈ আহি আছে । নাগ্নিকাই সুধিলে— “But who are you ?” — “I am a G-man from the F. B. I. and I have got into a wrong Film” এই বুলি ততাতৈয়াকৈ নাগ্নিকাক সেই অৱস্থাতে এৰি পুৰুষজন গুচি গলগৈ । সুন্দৰ পেৰডী ।

চলচ্চিত্ৰত প্ৰাধান্য আৰু গুৰুত্ব বুজাবলৈ Upward shooting angle যেনেকৈ ব্যৱহৃত হয়, ঠিক তেনেকৈ ক্ষুদ্ৰতা আৰু হীনতা প্ৰকাশ কৰিবলৈ Downward shot বহুলভাৱে ব্যৱহৃত হয় ।

“Death of a Salesman” নামৰ বিখ্যাত চলচ্চিত্ৰখনত বৰ্তমান, অতীত আৰু ভৱিষ্যতক অদ্ভুত সতৰ্কভাৱে সানমিহলি কৰি কেইবাটিও দৃশ্যৰ সফল চিত্ৰায়ণ কৰা হৈছিল । এই ছবিখনৰে এটি দৃশ্য :

বান্ধনি-ঘৰত বহি উইলী লোমানে ঘৈণীয়েকৰ সৈতে কথা পাতি আছে । হঠাতে এটি প্ৰশ্ন সুধিলত ঘৈণীয়েকে মাথো হাঁহিলে । সেই হাঁহিব মাজতেই আমি শুনিছো আন এটি তীব্ৰ আৰু অশ্লীল হাঁহি । বান্ধনি-ঘৰৰ দুৱাৰখনৰ মাজেৰে দেখা গ’ল এটা হোটেলৰ কোঠালিত এগৰাকী মহিলাই প্ৰসাধন কৰি আছে । প্ৰসাধনৰত এই মহিলা গৰাকীয়েহে উইলী লোমানৰ সেই প্ৰশ্নটিৰ উত্তৰ দিছে । উইলী কোঠাটোলৈ সোমাই গ’ল । (অতীত) মহিলা গৰাকীক ধৰি প্ৰেম নিবেদন কৰিলে আৰু কিছুসময় পিচত সেই বান্ধনি-ঘৰটোলৈ সোমাই আহিল । (বৰ্তমান) এতিয়া আমি দেখিছো ঘৈণীয়েকে হাঁহি সেই প্ৰশ্নটোৰ উত্তৰ দিছে । একেটা স্বৰ্গতে বিভিন্ন এজ্‌লৰ সহায়ত অতীত আৰু বৰ্তমানক অতি দক্ষতাবে পৰিবেশন কৰিলে সুযোগ্য পৰিচালক লাচ্লো বেনিডেকে ।

চলচ্চিত্ৰত বেক্‌গ্ৰাউণ্ড মিউজিকৰ সহায়ত বিভিন্ন নাটকীয় পৰিস্থিতি

সৃষ্টি কৰা হয়। পোলেণ্ডৰ এখন চলচ্চিত্ৰ Requiem for 500000 ছবিত সঙ্গীতৰ ব্যৱহাৰ অপূৰ্ব। মহাসমৰৰ সময়ত নাৎসীসকলৰ নিলজ্জ আৰু জঘন্যতম অত্যাচাৰ। এজাক ল'ৰা-ছোৱালীক নিৰ্মমভাৱে গৰু-ছাগলীৰ দৰে কন্‌চেন্‌ট্ৰেচন্‌ কেম্পলৈ নিয়াৰ দৃশ্য। নেপথ্যত আমি শুনিছো বিশ্ববিখ্যাত Bach-অৰ অপূৰ্ব সঙ্গীত। পৰিচালক Jerzy Bossak-এ এখন প্ৰেছমেলত এই দৃশ্যটোৰ বৰ্ণনা দি কৈছিল, বিশ্ববিখ্যাত সঙ্গীতজ্ঞৰ সুৰৰ মূৰ্চনা সেই দৃশ্যটোত ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল এই কাৰণেই যে "The same nation was responsible both for such ignoble deeds and for such noble music"

আন এখন ছবি। চুইডেনৰ The Time of Desue. পাহাৰৰ দাঁতিত নিজৰ জুৰি এটাত দুজনী গাভৰু ছোৱালীয়ে গা ধুই আছে অৰ্দ্ধনগ্ন অৱস্থাত। বনৰিৰ মাজত লুকাই এজন ডেকা ল'ৰাই সেই দৃশ্যটো উপভোগ কৰিছে। ক্লজ্‌ শ্বট্‌। ডেকাৰ লুভীয়া টেলেকা চকু দুটা মিলি যায় দুটা বিলিয়ার্ড বলত। কেমেৰা ট্ৰেক্‌ বেক্‌। নাইট ক্লাবৰ বিলিয়ার্ড ব'ল্‌। সেই টেলেকা চকুৱা ডেকাজনে বক্সকলক সেই নগ্ন দৃশ্যটিৰ লোভনীয় বৰ্ণনা দি আছে।

চলচ্চিত্ৰ সাধাৰণতে মানুহৰ বিষয়ে, মানুহৰ আবেগৰ বিষয়ে নিৰ্মিত। মানুহৰ আচৰণ সম্পৰ্কে অনুসন্ধিৎসু মনৰ অধিকাৰী, কল্পনাক্ৰম আন্তৰ্জাতিক পৰিচালকসকলে, সৃষ্টি কৰা জগতখন "the world represented in the screen is a new creation, but just the copy of reality."

চিল্‌ভিয়া চিড্‌নী নামৰ এগৰাকী প্ৰতিভাসম্পন্ন অভিনেত্ৰীয়ে আল্‌ফ্ৰেড্‌ হিচ্ককৰ ছবি 'Sabotage'ত অভিনয় কৰিবলৈ সুযোগ পালে। ১৯৩০ চনৰ কথা। চিল্‌ভিয়াৰ চৰিত্ৰটি আছিল এগৰাকী সৎ আৰু মৰমিয়াল বায়েকৰ চৰিত্ৰ। নিজৰ ভায়েকৰ উজ্জল ভৱিষ্যতৰ আশাত ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে তেওঁ এজনক বিয়া কৰাবলৈ বাধ্য হ'ল। সেই মানুহজনৰ অমনোযোগিতা আৰু ভুলৰ কাৰণেই একমাত্ৰ ভায়েকৰ আকস্মিক আৰু অপঘাত মৃত্যু। চিল্‌ভিয়াই বাতিৰ খোৱা সাজ বান্ধি থাকোঁতেই গিৰিয়েকে সেই ভয়ানক মৃত্যুৰ খবৰটো দিলেহি আৰু সমবেদনা জনালে। শেষত চিল্‌ভিয়াই হাতৰ কটাৰীখনৰ তীব্ৰ আঘাতেৰে গিৰিয়েকক হত্যা কৰি প্ৰতিশোধ ললে।

অভিনয়-গুণ প্ৰকাশ কৰাৰ কাৰণে এই দৃশ্যটো প্ৰত্যেক চিত্ৰশিল্পীৰ

কাৰণে এটা অপূৰ্ব সুযোগ। কিন্তু এই চিকুবেসৰ অন্তৰ্দ্ৰশ্য গ্ৰহণৰ দিনা কেইটিমান শ্বট্‌ লোৱাৰ পিচতেই চিল্‌ভিয়াই বেজাবত কান্দি কান্দি চে'টৰ পৰা ওলাই যাবলৈ বাধ্য হ'ল। কাৰণ, হিচ্ককে এই গুৰুত্বপূৰ্ণ নাটকীয় দৃশ্যটোত চিল্‌ভিয়াক সম্পূৰ্ণ অৱজ্ঞা কৰিলে যদিও তেওঁ এগৰাকী নামী-শিল্পী। হিচ্ককে শ্বট্‌ লৈছিল—চিল্‌ভিয়াই কটাৰীৰে আলু কাটি থকা, কাঁটাৰে (Fork) বন্ধা কৰি খোচা মৰা দৃশ্য ইত্যাদি। শেষত মাথো অভিনেত্ৰী গৰাকীৰ হাত দুখনৰ এটি ক্লজ্‌-আপ্‌ শ্বট্‌।

কিছুদিন পিচত সেই দৃশ্যটোৰ চিত্ৰৰূপ চাই চিল্‌ভিয়াই আনন্দত আত্মহাৰা হৈ কৈছিল : Mr. Hitchcock is wonderful. Hollywood must hear about this. হলিউডে এই বিষয়ে গম পাইছিল আৰু পাইছিল পৃথিৱীৰ অগণিত মুগ্ধ দৰ্শক আৰু সমালোচকে।

শেষত Ivor Montagu-ৰ ভাষাত ক'বলৈ হ'লে : Reality is not to be so-easily caught. Realism is not a single style or a technique ; it is a content shaped by style appropriate each time to its chosen aspect and with a mastery of requisite technique.

০ ০ ০

॥ এটি মন্টাৰ্জ ॥

ম্যাবিক বড়া

কিছুদিন আগৰ কথা; কেইজনমান সাংবাদিক বন্ধুৰে আলোচনা কৰি আছিল সেই সময়ৰ “চুপাৰ্ভিট্” ছখনমান ছবিৰ কথা। নীৰৱ শ্ৰোতাৰ ভূমিকাবে মই মনে মনে বহি আছিলো। আলোচনাৰ মাজেৰে তেওঁলোক এক শেষ সিদ্ধান্তলৈ আহিছিল: ভাৰতীয় ছবি, মুক্তিমেয় কেইজনমান বাদ দি, সামগ্ৰিকভাৱে অতি নিম্নথাপৰ। অৰ্থহীন গল্প-গঠন, অৰাস্তৰ স্বপ্ন-বিলা-সিতা, পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ প্ৰতি উদাসীন, অনৰ্থক জাকজমক ইত্যাদি ইত্যাদি। ছবিসমূহত কোনো সমাজ-চেতনা নথকা আৰু সামাজিক সমস্যাবিলাকৰ প্ৰতি দৃষ্টি নিক্ষেপ নকৰাৰ বাবে প্ৰযোজক—পৰিচালকসকলৰ প্ৰতি গভীৰ ক্ষোভ তেওঁলোকৰ আলোচনাত প্ৰকাশ পাইছিল। মনে মনে বহি থকা মোৰ ফালে ঘূৰি তেওঁলোকে যেতিয়া মোৰ মন্তব্য বিচাৰিছিল, তেতিয়া মই কৈছিলো—‘বোধহয় এইবিলাক বৰ ভাল ছবিয়েই হ’ব।’

তেওঁলোকে আচৰিত হৈ মোৰ এই মন্তব্যৰ কৈফিয়ৎ বিচৰাত: ই পুনৰ কলোঁ,—‘এই ছবিবোৰ বেয়া বুলি ক’লে মানুহে ক’ব মোৰ গণতন্ত্ৰত বিশ্বাস নাই।’

ভাৰতীয় ছবিৰ নিম্ন মানদণ্ডৰ আলোচনা-সমালোচনা আজি বহুত দিন ধৰি ইমান বিস্তাৰিতভাৱে চলি আহিছে যে সেইবোৰ কথা উল্লেখ কৰিবলৈ গ’লে মানুহে বৰ অস্বস্তি পোৱা হৈছে। কিন্তু ছবি-শিল্পৰ লগত জড়িত সকলৰ মন্তব্য শুনক: ‘ভাৰতীয় ছবি ভাল বা বেয়া হ’ব নোৱাৰে, হ’ব পাবে বেয়া বা অতি বেয়া। কিন্তু আমি পইচা বনাওঁ।’ এতিয়া আপুনি কি কৰিব?

ছবিৰ বাহিৰেও অনেক শিল্প-মাধ্যম আছে যাৰ মাজেৰে সামাজিক সমস্যাৰ যুক্তিপূৰ্ণ সং চিন্তাধাৰা জন-সংযোগ কৰিব পাৰি। তেনেহ’লে বাকী সকলো মাধ্যমক উপেক্ষা কৰি কেৱল চলচিত্ৰৰ ওপৰতেই বেছি গুৰুত্ব আৰোপ কৰি সকলো কাকত-পত্ৰ উৎকীৰ্ণ হৈ পৰে কিয়? এফালৰ পৰা চাবলৈ গ’লে ভাৰতীয় ছবি ভাৰতীয় সমাজৰ দাপোণ স্বৰূপ বুলি ক’লেও বঢ়াই কোৱা

নহ’ব যেন লাগে। বাজনীতি, সাহিত্য, বেপাৰ-বাণিজ্য, শিক্ষা-ব্যৱস্থা, সংস্কৃতি সকলোতেই ভাৰতীয় সম্ভাৱী ছবিসমূহৰ প্ৰতিচ্ছবি বিৰাজমান। সকলো ক্ষেত্ৰতেই কেইজনমান আঙুলিৰ মূৰত হিচাব কৰিব পৰা ব্যক্তিয়েইহে সম্ভাৱ অন্বেষণত নিজকে এঘৰীয়া কৰি আত্মনিয়োগ কৰি আছিল বা কৰি আছে। তেতিয়াহ’লে সমাজ-সচেতন লোকসকলে সামগ্ৰিক বিচাৰৰ ওপৰত গুৰুত্ব নিদি চালেবেবে কোবাই থাকিলে কি হ’ব? ভাৰতীয় ছবিৰ সমা-লোচনা যদি আত্মসমালোচনাৰে অংগ বুলি ধৰা হয় তেতিয়াহ’লে ক’বলৈ একো নাই। কিন্তু ব্যৱহাৰিক ক্ষেত্ৰত দেখা যায়, গায়কে লিখকক, কবিয়ে গল্পকাৰক, সাহিত্যিকে সমাজ সংস্কাৰকক, সমাজ-সংস্কাৰকে চিত্ৰ-প্ৰযোজক-পৰিচালকক, চিত্ৰ-প্ৰযোজকে দৰ্শকক দোষাবোপ কৰি সুচিন্তিত অভিব্যক্তি প্ৰকাশ কৰাত প্ৰবুদ্ধ হৈ পৰে। আৰু এয়েই আমাৰ দেশৰ সমাজ-চেতনাৰ দৃখ লগা বাস্তৱ।

ভাৰতীয় চিত্ৰৰ কথা ক’বলৈ যাওঁতে বহুতো অঁতৰি যোৱা হ’ল। আমি পুনৰ আমাৰ নিৰ্দ্ধাৰিত গভীৰৈ ঘূৰি আহোঁ। ভাৰতীয় চলচিত্ৰ বিস্তৃত-ভাৱে নিয়ন্ত্ৰণ কৰ কিয়? এই প্ৰশ্নটোৰ বিশ্লেষণমূলক চিন্তাশীল আলোচনা ভাৰতীয় চলচিত্ৰ আলোচনাত অতি বিৰল। অকণমান চিন্তা কৰিলেই কেইটা-মান বিশেষ সংজ্ঞাত ইয়াক ভাগ কৰিব পৰা যায়—

(১) সামাজিক নৈতিকতাৰ অধঃপতন;

(২) মুক্তিমেয় কেইজনমান স্থূল চিন্তাৰ লোভী ব্যৱসায়ী ব্যক্তিৰ হাতত এই শিল্পৰ দায়িত্ব এৰি দিয়া।

(৩) চলচিত্ৰৰ মৌলিকতাৰ প্ৰতি অজ্ঞতা;

(৪) চিন্তাশীল ব্যক্তিসকলৰ অসহযোগ (কোনো কোনোৱে সত্যত নমুই হয় বুলি আৰু কোনো কোনোৱে ধনিক সম্প্ৰদায়ৰ ওচৰত মূৰ দে’ৱাৰ লাগে বুলি)।

(৫) চৰকাৰৰ চেন্সৰ নামৰ এখন পৰিষদৰ হাতত এখন কেচি আৰু এখন নিৰ্দ্ধাৰিত তালিকা দি প্ৰদৰ্শনৰ আগে আগে ছবিসমূহত ‘শান্তি পানী’ চটুওৱাৰ নিচিনা এক ব্যৱস্থা কৰিয়েই চুড়ান্ত ভূমিকা লোৱা বুলি সন্তুষ্ট থকাৰ মনোভাৱ (অবশ্যে ওপৰৰ কেইটা সংজ্ঞাৰ প্ৰাধান্যত চৰকাৰী দায়িত্ব এটা গৌণ কথা)।

এই বিশ্লেষণমূলক সংজ্ঞা কেইটা আমি চলচিত্ৰৰ চিন্তাশীল ব্যক্তি

সকলৰ বাবে উৎথাপন কৰি ৰাখিলো। ই যদি আচলতেই কোনো চিন্তাশীল ব্যক্তিৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে তেন্তিগ্ৰাহ'লে পঢ়া হিন্দী ছবিৰ প্ৰতি ক্ষোভ প্ৰকাশ কৰি ক্ষান্ত থকাতকৈ কিছু সংগঠনমূলক হ'ব বুলি ভাবে।

এই শিতানতে চলচ্চিত্ৰ শিল্পৰ মৌলিক আৰু গঠনমূলক প্ৰবন্ধ সাহিত্যৰ অভাৱ পূৰণৰ বাবে (অসমীয়া সাহিত্যত ই সম্পূৰ্ণভাৱে অনুপস্থিত বুলি ক'লেও বঢ়াই কোৱা নহয়) সংশ্লিষ্ট ব্যক্তিসকলৰ সহযোগ আশা কৰি কেইটামান কথা প্ৰাৰম্ভিক প্ৰস্তাৱনা হিচাপে উৎথাপন কৰা হওক।

চলচ্চিত্ৰ আৰ্ট হ'বলৈ নহয় এই বিষয়ে কোনো কোনো ব্যক্তিয়ে এতিয়াও সংশয় প্ৰকাশ কৰি কয় যে চলচ্চিত্ৰত শিল্পকলাৰ পবিত্ৰতা নাই, সংগীতৰ বিমূৰ্ত্ত শিল্পগুণ নাই, উপহাসৰ বিশ্লেষণ ক্ষমতা নাই, নাটকৰ সংবদ্ধ শক্তিও নাই। সেইবাবেই মৌলিক আৰ্ট'ফৰ্ম হিচাবে চলচ্চিত্ৰ গ্ৰাহ্য নহয়। কিন্তু এই যুক্তি সত্য নহয়। বহু পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ মাজেৰে চলচ্চিত্ৰই নিজস্ব শিল্পস্বৰূপ প্ৰকাশ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। বাঙলায় দুই অৰ্থৰ দ্বন্দ্বৰে প্ৰাণবন্ত চলচ্চিত্ৰৰ ভাষা আজি আমাৰ ওচৰত প্ৰকাশিত। সাহিত্যই কথাৰ দ্বাৰা যিমান কথা যিমানভাৱে ক'ব পাৰে চলচ্চিত্ৰই নিজস্ব ৰীতিৰে এই সকলো কথাই প্ৰকাশ কৰিব পাৰে। গতিকে চলচ্চিত্ৰক শিল্পৰ শাৰীৰ পৰা বিতাৰিত কৰাৰ যুক্তি ন্যায়সংগত নহয়।

সংগীতৰ দৰে চলচ্চিত্ৰও এক কালাশ্ৰমী শিল্প-মাধ্যম। ছন্দ, গতি আৰু বৈপৰীত্যৰ সংবেদনাৰে বিমূৰ্ত্ততা সৃষ্টি কৰা চলচ্চিত্ৰৰ মৌলিক নন্দন-তত্ত্ব। কিন্তু চলচ্চিত্ৰৰ এই বৈশিষ্ট্য সংগীতৰ দৰে গণিতৰ সাঁচত পেলাই গঢ় দিব নোৱাৰি। এই কথা চলচ্চিত্ৰৰ বিশেষ সূত্ৰৰ মাজত নাথাকি অনুভৱত প্ৰকাশ্য।

বাস্তৱৰ ছবছ উপস্থাপন শিল্প হ'ব নোৱাৰে। বাস্তৱ সৰ্বত্ৰ দৃশ্যমান। শিল্পীয়ে বাস্তৱৰ নকল নকৰে। বাস্তৱক বিস্তৃত কৰাই শিল্প-ৰীতি; নকল কৰাটো কাৰিকৰী-বৃত্তি। উদাহৰণ স্বৰূপে ধৰা হওক, সংগীত। স্বৰমালাৰ প্ৰত্যেকটো স্বৰ প্ৰকৃতিতেই আছে, তথাপিও বিশুদ্ধ সুৰ বিমূৰ্ত্ত, অবাস্তৱ আৰু স্নায়ু-সম্পূৰ্ণ। বাস্তৱৰ পৰা উপাদান গ্ৰহণ কৰিও সংগীতে বাস্তৱক যিমান বিস্তৃত কৰে সিমানখিনি কোনো শিল্পই কৰিব নোৱাৰে। কিন্তু সংগীতে মানৱ মনৰ নিভৃতত গভীৰ উপলব্ধি প্ৰকাশৰ বিশ্বাসযোগ্য অৱস্থা সৃষ্টি কৰে।

চলচ্চিত্ৰ মূলতে গতিশীল দৃশ্যগ্ৰাহ্য শিল্পকৰ্ম। গতি আছে কাৰণেই

চিনেমা, চলচ্চিত্ৰ, মোচন্, পিক্চাৰ্, বা মুভি বোলা হয়। এই গতিয়েই চলচ্চিত্ৰৰ মূল সত্তা।

গতি আৰু ৰূপৰ সময়সূচী, বৈপৰীত্য আৰু সামঞ্জস্যই চলচ্চিত্ৰত তিনি ধৰণে শিল্পৰ অবয়ব সৃষ্টি কৰে: কেমেৰাৰ গতি; পোহৰৰ গতি; লক্ষ্য বস্তুৰ গতি। এই গতিৰ মাজেৰে শিল্প সৃষ্টিৰ ফৰ্ম প্ৰতিফলিত হয় চাৰি ধৰণে: একেই পদাৰ্থৰ মাজেৰেই প্ৰতিফলিত ছবিৰ দৃশ্যৰ মাজত দৰ্শকৰ ভিন্ন দৃষ্টিবোধ; কোনো এক দৃশ্য বহু সংখ্যক দৃশ্যাংশত (shot) বিভাজন; একেই দৃশ্যতে কেমেৰাৰ স্থান পৰিবৰ্তন, অৰ্থাৎ দৃষ্টিকোণৰ পৰিবৰ্তন; মণ্টাজ বা দৃশ্য এককৰ সন্মিলন।

চলচ্চিত্ৰৰ এই মূল বৈশিষ্ট্যসমূহ আমি উৎথাপন কৰিলো এই শিল্পৰ বিস্তৃত আলোচনাৰ বাবে থল ৰাখি।

এইখিনিতে অসমীয়া ছবিৰ বিষয়ে দু-আধাৰমান লিখিব খুজিছোঁ। ভাৱতৰ কেইটামান কেন্দ্ৰ বাদ দিলে অসমীয়া ছবি প্ৰযোজনা অন্যান্য ঠাইৰ তুলনাত বহুতো বেচি। আন নালাগে সকলো মাধ্যমতকৈ ছবিৰ মাধ্যম অসমত সকলোতকৈ জনপ্ৰিয় আৰু আলোচ্য মাধ্যম, কিন্তু এই ছবিৰ ওপৰত লিখা-মেলা অসমীয়াত একেবাৰেই নাই। কাৰিকৰী বিষয় বা তত্ত্বৰ সম্পৰ্কে লিখা দুবৈৰ কথা, ছবি এখনৰ সমালোচনা কৰিবলৈ যাওঁতেও কণাৰ হাতী দেখাৰ অৱস্থা। ছবিৰ মূলসূত্ৰ আৰু বৈশিষ্ট্য সমূহৰ প্ৰতি অজ্ঞ হৈও ছবি সমালোচনা কৰা চিত্ৰ-সাংবাদিকৰ সংখ্যা বৰ কম নহয়। কলম ধৰোঁতেই উজুতি খোৱা এই সমালোচনাসমূহৰ দুখ লগা অৱস্থাৰ বাবে সাধাৰণ পঢ়ুৱৈ এজনৰো পুত্তৌ হয়।

অৱশ্যে দুই-এজনে ছবিত সাহিত্য, অভিনয়, সমাজ-সচেতনতা, সংগীত আদিৰ খণ্ডিত সমালোচনাৰ প্ৰয়াস কৰে, কিন্তু সামগ্ৰিকতাৰ বিচাৰ সম্পূৰ্ণভাৱেই বাদ পৰি যায়। ইয়াৰ আচল কাৰণ চলচ্চিত্ৰ-সাহিত্যৰ অভাৱ। চিনে ক্লাব সমূহে দৰ্শকৰ মাজত শুদ্ধ-বাদ জাগৃত কৰাৰ উদ্দেশ্যেৰে আগবাঢ়ি আহিলেও ইও এক সীমাবদ্ধ গভীৰ ভিতৰত ফুচ্‌ফুচনি হৈছেই আছে। এয়া অৱশ্যে অসমৰ কথা কৈছোঁ। ইয়াত চিনে ক্লাবৰ সদস্য ২/৩ হাজাৰৰ বেচি নহয়। তাৰে শতকৰা ৭৫ ভাগ সদস্যই চেষ্টা নকৰা ছবি দেখাৰ আশাত, ২০ ভাগ আভিজাত্য বা বুদ্ধিজীৱীৰ 'টুকন' এটা ৰাখিবলৈ, ৩ ভাগ কিবা এটা ভাল কাম কৰিছোঁ বুলি নিজকে সান্ত্বনা দিবলৈ, আৰু মাত্ৰ ২ ভাগহে শুদ্ধ

স্বাদ বিচাৰি অহা লোক। এই বিভাজনৰ প্ৰমাণ আলোচনাচক্ৰ আদিত উপস্থিতিৰ সংখ্যাৰ পৰাই ক'ব পাৰি।

অসমৰ চলচ্চিত্ৰ চালুকীয়া নহয়। কেইবছৰমান পিচতে ই আটেকুৰি বছৰত ভৰি দিব। চতুৰ্থ দশকত প্ৰথম আৰম্ভ হোৱা ছবি এই অষ্টম দশকৰ শেষলৈকে এশখনৰো বেচি হ'ল। অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ গুৰু-ব্যক্তি জ্যোতি-প্ৰসাদ আগৰৱালাই কথাছবি বা টকী-যুগত ছবি কৰিলেও তেওঁ চলচ্চিত্ৰৰ মূল সত্তা অনুভৱ কৰিব পাৰিছিল। ত্ৰৈমাসিক ছবিৰ গভীৰতা তেওঁ অনেক কাৰিকৰী অসুবিধাৰ মাজতো এনে সুন্দৰ ভাৱে ফুটাই তুলিছিল যে এতিয়া ভাবিলে আচৰিত লাগে। তাৰ পিচৰ দুটা দশকত কেইজনমান ব্যক্তিয়ে অতি নিষ্ঠাৰে কিছু ছবি কৰিছিল আৰু প্ৰায়শোৰ ছবিয়েই নাটকৰ গভীৰ মাজত থাকিও উন্নত মানৰ বুলিয়েই পৰিগণিত হৈছিল। 'এৰাবাটৰ সুৰত' চলচ্চিত্ৰ-সংগীত আৰু কেমেৰাক বহল পৰিবেশলৈ উলিয়াই অনাৰ প্ৰচেষ্টাও উল্লেখনীয়। কিন্তু সপ্তম দশকত নিষ্ঠা-শূন্যতা আৰু অৱহেলা বৰ দুখ লগা। অষ্টম দশকৰ আৰম্ভণিৰে পৰাই অসমীয়া চলচ্চিত্ৰত এচাম নৱযুৱকৰ প্ৰৱেশ মন কৰিবলগীয়া। এই দশকত এতিয়ালৈকে চলচ্চিত্ৰৰ মৌলিকতাৰ প্ৰতি বিশ্বাস পৰিলক্ষিত হৈছে। গঙা চিলনীৰ পাখি, সন্ধ্যাৰাগ আদি ছবি এই দশকৰ বৈশিষ্ট্য।

অসমীয়া চলচ্চিত্ৰই যিমানদূৰ পাইছেহি তাতকৈ যে চলচ্চিত্ৰ-সাহিত্য আৰু আলোচনা বহুত পিছুৱাই আছে এয়া সঁচা কথা। অসমীয়া লিখনিত এতিয়াও 'কথাছবি' চলাই থকাটোৱেই তাৰ মাপকাঠি।

শেষত এটা কথা মনলৈ আহিছে। 'খোচ্লা কমিটি'ৰ ২৫০ পৃষ্ঠাৰ বিপ'ৰ্টত ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কে বহুতো ভাল কথা আছিল। কিন্তু চুহুৰ ওপৰত লিখা এটা মাত্ৰ পেৰাগ্ৰাফক লৈ ভাৰত তল-ওপৰ লাগি গ'ল, বাকী ২৫০ পৃষ্ঠাত কি আছিল সেই বিষয়ে কোনেও একো নামাতিলেই বুলিব পাৰি।

০ ০ ০

॥ অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ কথা ॥

যান্ত্ৰিক বড়া

অসমৰ চলচ্চিত্ৰৰ কথা ক'বলৈ যোৱাৰ আগতে চলচ্চিত্ৰনো কি চোৱা যাওক। এক কথাত ক'বলৈ হ'লে চলচ্চিত্ৰ মানুহৰ দৃষ্টিৰ অক্ষমতাৰ সুযোগ লৈ ভ্ৰান্তিৰ মোহজাল সৃষ্টি কৰা বিজ্ঞানৰ এক যান্ত্ৰিক কাৰহাজি। সাধাৰণ চকুৰে আমি যেনেকৈ নীলা আকাশখন বহু দূৰত সাগৰৰ লগত মিলি যোৱা দেখা পোওঁ ঠিক তেনেকৈ চলচ্চিত্ৰৰ গতিও এটা মন্ত ফাকি। এক চেকেণ্ডৰ ভিতৰত ২৪ খন চিত্ৰ (প্ৰতিখনত সামান্য পাৰ্থক্যৰে) এখনৰ পাচত আন এখন আমাৰ চকুৰ আগত দেখুৱাই যোৱা হয়। এই ছবিবোৰ বদলাই দেখুওৱাৰ সময় ইমান কম যে আমাৰ দৃষ্টিয়ে তাক লক্ষ্য কৰিব নোৱাৰে, মাত্ৰ ছবিবোৰৰ সামান্য পৰিবৰ্ত্তনৰ বাবে আমি এটা গতি দেখা পোওঁ। তাৰ উপৰি এই ছবিবোৰ বদলাই দেখুৱাওঁতে আমাক প্ৰতি মিনিটত ২০ চেকেণ্ড আন্ধাৰত ৰখাৰ কথাও গম নাপোওঁ। গ্ৰেফাগৃহত ছবি চাবলৈ গৈ ১২ ঘণ্টাৰ এখন ছবি চাওঁতে ৩০ মিনিট সময় যে আমি অন্ধকাৰত বহি থাকোঁ, এই কথা বিশ্বাস কৰিবলৈ টান লাগিলেও সঁচা।

এতিয়া কথা হ'ল, ভ্ৰান্তিৰ সৃষ্টি কৰি চতুৰালিৰে মহান সৃষ্টি হ'ব পাৰেনে? নিশ্চয় পাবে। চলচ্চিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত সেয়া সম্ভৱ হৈছে। এই যান্ত্ৰিক চতুৰালিক জগতৰ সবলো শিল্প-কলাই মৰমেৰে অঁকোৱালি লোৱাৰ বাবেই ই আৰু শক্তিশালী হৈছে। আজি চলচ্চিত্ৰ এনে মাধ্যম য'ত সংগীত, সাহিত্য, নাটক, কবিতা, ভাস্কৰ্য, চিত্ৰকলা, চাককলা আদি সকলোৱেই ধৰাধৰি কৰি মানুহৰ দৃষ্টিৰ সন্মুখত থিয় হৈছে। সকলো কলাৰে উদ্দেশ্য মানৱ মনক কল্পিত এক সুন্দৰ জগতত বিচৰণ কৰাই বিমল আনন্দ দিয়া। এই কল্পিত জগতখন সৃষ্টিকামী আৰু সংহোৱাই কলাৰ মহানতা।

চলচ্চিত্ৰৰ মূল আহিলা কেমেৰা বা যন্ত্ৰ-চক্ষু। এই কেমেৰাৰ যান্ত্ৰিক দৃষ্টিৰে পোহৰ আৰু ছাঁৰ সহায়ত চেলুলয়েডৰ মাধ্যমেৰে কল্পিত দৃশ্যৰাজি এনেকৈ সজাই দেখুৱা হয় য'ত মানৱ মনত নতুন অনুভূতিৰ সৃষ্টি হয়। চলচ্চিত্ৰ শিল্প-মাধ্যম হয়নে নহয় এই প্ৰশ্ন বৰ্ত্তমান নিস্প্ৰয়োজন। সকলো

কলাৰে এক নিজস্ব বৈশিষ্ট্য থাকে। চলচ্চিত্রৰ বৈশিষ্ট্য ইয়াৰ গতি, সেই-
বাবেই ইয়াক গতিচিত্র, চলচিত্র, মুভি বা ম'চন পিক্চাৰ্ বা বুলি কোৱা হয়,
কথাছবি বা বোলছবি নহয়।

প্ৰথম অৱস্থাত চলচ্চিত্ৰই সাধাৰণ ল'ৰা-ধেমালি কোতূহল চৰিতাৰ্থ
কৰিছিল। তেতিয়াৰ ছবি আছিল যেনে— বেল চলিছে, ঘোঁৰা দৌৰিছে,
এজাক চৰাই উৰিছে ইত্যাদি ইত্যাদি। তাৰ পাচত এদিন ই ভিন্ন ধৰণৰ
সুৰমাৰ আধাৰ হৈ ধৰা দিলে, গতিময়তাৰ নতুন সম্ভাৱনা কঢ়িয়াই আনিলে।
নিৰ্বাক যুগৰ চলচ্চিত্ৰই এই গতিময়তাকেই সম্বল কৰি এক বিশেষ শিল্প-
মাধ্যমৰূপে স্থান পালে। তেতিয়াৰ চলচ্চিত্ৰ আছিল কেৱল 'ভিচুৱেল'।
এজন বধিৰ ব্যক্তিয়েও আন দৰ্শকৰ লগত সমানে চলচ্চিত্ৰৰ আনন্দ পাইছিল।

তাৰ পিচত আবস্তু হ'ল সবাক চলচ্চিত্ৰৰ যুগ। চলচ্চিত্ৰৰ গতিৰ
লগত যোগ হ'ল ধ্বনি। লগে লগেই চলচ্চিত্ৰৰ এক দীৰ্ঘ দিনৰ অপূৰ্ণতা
পূৰ্ণ হ'ল। এই নতুন সম্ভাৱনাৰ আনন্দত চলচ্চিত্ৰক 'টকী' বা 'কথাছবি'
বুলিয়েই ক'বলৈ লৈছিল। গোড়াসকলে ধ্বনিক আহ্বান জনালেও এই কথা ক'ব
পৰা ব্যৱস্থাটোত সমৰ্থন জনাবলৈ টান পাইছিল এই বুলি যে ই চলচ্চিত্ৰৰ
আত্মা-স্বৰূপ গতিক গোপন কৰি পেলোৱাৰ সম্ভাৱনা কঢ়িয়াই আনিছিল।
যিয়েই নহওক, কথা আহিল আৰু চলচ্চিত্ৰক শিল্প-কৰ্ম হিচাবে লোৱাসকলে
কথাক গতিৰ নিয়ন্ত্ৰণলৈ আনি 'চিনেমেটিক' সংলাপৰ ব্যৱহাৰ পদ্ধতি বাহিৰ
কৰিলে। কিন্তু বহুলভাৱে চলচ্চিত্ৰৰ গতিৰ সুৰমাৰ প্ৰতি অৱহেলা আৰু
সংলাপৰ নাটকীয়তাৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ প্ৰতিফলিত হ'ল। ভাৰতীয় ছবিত
নাচ-গানে চৰম লিখবত প্ৰভুত বিস্তাৰ কৰিবলৈ ধৰিলে।

অসমত চলচ্চিত্ৰৰ আৱিৰ্ভাৱ হয় এই সবাক যুগৰ আৰম্ভণিতেই।
ভোলাগুৰিত নিজে 'ফুডিঅ' নিৰ্মাণ কৰি জ্যোতিপ্ৰসাদে প্ৰথম অসমত
'জয়মতী' ছবি আৰম্ভ কৰে ১৯৩৩ চনত আৰু কলিকতাৰ তেতিয়াৰ 'বোণাক'
থিয়েটাৰত ১৯৩৫ চনত ইয়াৰ প্ৰদৰ্শন হয়। তাৰ চাৰি বছৰ পাচত ১৯৩৯
চনত জ্যোতিপ্ৰসাদেই অসমীয়া ভাষাৰ দ্বিতীয় ছবি কৰে 'ইন্দ্ৰমালতী'। বহু-
মুখী প্ৰতিভাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদে সুন্দৰক ভালকৈ বুজি পাইছিল আৰু সেয়েই
তেওঁ য'তেই হাত দিছিল তাতেই সুন্দৰে ধৰা দিছিল। তেতিয়া অসমত
আছিল মাত্ৰ ১২টা চিত্ৰগৃহ। বহু বাধা আৰু সীমাবদ্ধতাৰ মাজতো 'জয়মতী'
আৰু 'ইন্দ্ৰমালতী' যেনে চলচ্চিত্ৰ শিল্পধৰ্মৰ বলিষ্ঠ পদক্ষেপ আছিল সেয়া নিঃসন্দেহ।

সেই দশক সিমানেই শেষ হ'ল। পিচৰ দশকৰ শেষৰ কালে ওচৰা-ওচৰিকৈ
৮ খন ছবি হৈ উঠিল। তাৰ ভিতৰত ৫ খন ছবি ১৯৪৮ চনৰ ভিতৰত হৈ
উঠিল। এই পাঁচখন ছবিয়েই স্বাধীনোত্তৰ যুগৰ প্ৰথম অৱদান।

এই দশকতে আমি 'চিৰাজ'ৰ দৰে এখন ছবি পালো। 'চিৰাজ'
পৰিচালনা কৰিছিল ফণী শৰ্মা আৰু বিষ্ণু ৰাভাই যুটীয়াভাৱে। এই
ছবিৰ বিৰাট সাফল্যই বোধহয় একে বছৰতে পাঁচখন ছবি ওলোৱাত
উৎসাহ যোগাইছিল। তাৰ পিচত আকৌ দীৰ্ঘ নিস্তৰ্দ্ধতা—ছবছৰত এখনো
ছবি নাই। অসমৰ চলচ্চিত্ৰ যুগৰ তৃতীয় দশকৰ দ্বিতীয়াৰ্ধত (১৯৫৫)
পুনৰ অসমত চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ উত্থল-মাখল লাগিল আৰু ছবছৰৰ ভিতৰতেই
১৭ খন ছবি হৈ উঠিল। এই দশকটোৱেই বোধহয় অসমৰ চলচ্চিত্ৰৰ গোৰ-
ৰোজ্জ্বল যুগ। ভাৰতৰ অন্যান্য ঠাইৰ চলচ্চিত্ৰৰ তুলনাত সংখ্যাত বা মানত
এই দশকৰ ছবি উল্লেখযোগ্য। ফণী শৰ্মাৰ 'পিন্নলি ফুকন,' 'ধুমুহা',
ভূপেন হাজৰিকাৰ 'এৰাৰাটৰ সুৰ', প্ৰভাত মুখাৰ্জীৰ 'পূবেকণ', নিপ বৰুৱাৰ
'বঙা পুলিচ' আদি সবল ছবিসমূহ এই দশকতেই নিৰ্মাণ হোৱা। এই দশ-
কতে অসমৰ ছবিয়ে বিশ্ব দৰবাৰতো সন্মান অৰ্জন কৰে। তাৰ পিচৰ
দশকত বছৰত এখন-দুখনকৈ ১৫ খন ছবি ওলাল। ভাৰতীয় অন্যান্য ঠাইৰ
ছবিৰ তুলনাত এই দশকৰ ছবিৰ মানদণ্ড বৰ হতাশজনক। আটাইতকৈ
চকুত পৰা বিষয় হ'ল আন্তৰিক নিষ্ঠা আৰু সাধনাৰ অভাৱ। হঠাৎ আকৌ
বৰ্ত্তমান দশকৰ আৰম্ভণিতেই চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ আগ্ৰহ অভাৱনীয় ভাৱে বাঢ়ি
আছিল। প্ৰথম তিনিবছৰৰ ভিতৰতেই ২১ খন ছবি ওলাল। কেইবাজনো
তৰুণ পৰিচালকৰ উদয় হ'ল। এক বিশ্লেষণমূলক চিন্তাৰ ইংগিত পোৱা
গ'ল। কিন্তু টোটেলিটিৰ ফালৰ পৰা একো নতুনত্ব এতিয়ালৈকে দেখা
হোৱা নাই।

সবাক চলচ্চিত্ৰৰ সকলোতকৈ ডাঙৰ দুৰ্ভাগ্য, সাহিত্যৰ ওপৰত নাবালক
নিৰ্ভৰতা। এয়া কেৱল অসমৰ কথাই নহয়, এইয়া চলচ্চিত্ৰ কথা। অসমত
কিন্তু আজিলৈ এই দুৰ্ভাগ্যই আগুৰি থাকিল। সাহিত্যৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰিও
এখন সুন্দৰ চলচ্চিত্ৰ হ'ব পাৰে। তেনে উদাহৰণ বিশ্বত বহুত আছে। কিন্তু
এই নিৰ্ভৰতা সাবালক হোৱা উচিত। অসমীয়া ছবিৰ দুৰুৰি বছৰ পূৰ্ণ
হ'ল। তিনিকুৰিৰো অধিক ছবি হ'ল। কিন্তু চলচ্চিত্ৰ উদ্যোগ ৪০
বছৰীয়া শিশু। এই যিনিতে আমি অসমীয়া ছবিৰ বুৰঞ্জী বিচাৰ কৰি

চোরা উচিত । কোনো এক বিশেষ মাধ্যমৰ বিচাৰ কৰিবলৈ যাওঁতে তাৰ বুৰঞ্জী বিচাৰ কৰিব নোৱাৰিলে একোৱেই বিচাৰ কৰা নহয় । পোন্ধৰশ শতিকাত শঙ্কৰ-মাধৱৰ একক প্ৰতিভাই অসমৰ সাংস্কৃতিক ধাৰা সবলভাৱে বান্ধি দিছিল । ১৮২৬ চনত ইয়াণ্ডাবু সন্ধিৰ পাচত অসমলৈ বঙলুৱা প্ৰভাৱ চোখিন ভাৱে সোমাই অহাত সংস্কৃতিৰ ভেটি দুৰ্বল হৈ পৰিল । কি লোৱা হ'ব, কি লোৱা নহ'ব এই খেলিমেলিৰ মাজত পৰি কুৰি শতিকাৰ আগ-ভাগলৈকে অসমৰ সাংস্কৃতিক ধাৰা তথা ভাষা-সাহিত্য বিপন্ন হ'ল । কুৰি শতিকাৰ প্ৰথম ভাগত অসমীয়া শিক্ষিত ব্যক্তিসকলে ভাষা-সাহিত্যক উদ্ধাৰ কৰাৰ আপ্ৰাণ চেফট লাগি থাকোঁতেই গ'ল । ফল স্বৰূপে ভাষা-সাহিত্যৰ সোণালী যুগৰ সূচনা হ'ল । কিন্তু সেই সময়তেই বিশ্বত চলচ্চিত্ৰৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা হ'বলৈ ধৰিছিল আৰু তাৰ প্ৰভাৱত ভাৰততো চলচ্চিত্ৰ-শিল্পই গঢ় লৈ উঠিছিল । ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰই বিশ্বৰ লগত সমানে খোজ মিলাই আগ-বাঢ়িছিল । সেই সময়ত অসমত কোনেও নতুন মাধ্যমৰ কথা চিন্তা কৰা নাছিল । অসমৰে ব্যক্তি প্ৰমথেশ বৰুৱাই কলিকতাত থাকিহে চলচ্চিত্ৰৰ আন্দোলনত যোগ দিছিল । ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ ইতিহাসত প্ৰমথেশ বৰুৱাৰ প্ৰচুৰ অৱদান থাকিলেও অসমে তেওঁৰ পৰা একোৱেই পাব নোৱাৰিলে । চলচ্চিত্ৰ শিল্পৰ আচল পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ সময় আছিল নিৰ্বাক যুগ । এই সময় চোৱাত অসম অজ্ঞাত অৱস্থাত । প্ৰথম সৰাক চিত্ৰ প্ৰচলন হোৱাৰ পাচত চলচ্চিত্ৰৰ আংগিকৰ ওপৰত নিভ'ৰ নকৰাকৈয়েই ছবি সহজেই কৰিব পৰা হ'ল । সকলোৱেই চলচ্চিত্ৰক 'টকী' বা 'কথাছবি' বুলিবলৈ ধৰিলে আৰু এই আবহুণিতেই অসমতো প্ৰথম চলচ্চিত্ৰ আবহু হ'ল । ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চলচ্চিত্ৰ শিল্পৰ ওপৰত অধ্যয়ন আছিল হেতুকেই তেখেতে চলচ্চিত্ৰৰ শিল্প-আংগিকৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখিয়ে অসমীয়া ছবি নিৰ্মাণ আবহু কৰিলে । আকৌ একক প্ৰতিভা ! সেই সময়ৰ 'টাইটল্ কাৰ্ড' লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায়, সকলো কলা-কুশলীৰ কাম জ্যোতিপ্ৰসাদে নিজেই কৰিছিল । যি নহওক, জ্যোতিপ্ৰসাদে চলচ্চিত্ৰৰ পৰিবেশ সৃষ্টি কৰি দিলে । দেখি বা লগত থাকি কিছু ব্যক্তি ওলাই আহিল এই শিল্পৰ ভৱিষ্যৎ হৈ । কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অবিহনে কলাকুশলীৰ ঠাই খালি হৈ পৰিল আৰু পিচৰ সকলে প্ৰতি কথাতেই কলিকতাৰ কলাকুশলীৰ ওপৰত নিভ'ৰ কৰিব লগা হ'ল । কিন্তু এই নতুন ব্যক্তিসকলৰ প্ৰচেষ্টা আৰু নিষ্ঠাৰ কাৰণেই জ্যোতি-উত্তৰ যুগৰ ছবিসমূহে

ভাৰতীয় মানদণ্ডৰ লগত খোজ মিলাই যাব পাৰিছিল ।

হঠাৎ সপ্তম দশকৰ আবহুণিতেই বম্বেৰ পৰা ওলোৱা স্থূল ছবি-সমূহৰ প্ৰভাৱত অসমৰ ছবি-বজাৰৰ আবহুৱা বদলি হৈ পৰিল । কিছু বম্বেমুখী চিন্তাধাৰায়ো অসমীয়া নিৰ্মাতাক আকৰ্ষণ কৰিলে । ছবিৰ মৌলিক চিন্তাধাৰাৰ প্ৰতি দৰ্শকৰ আকৰ্ষণ কমি অহাৰ লগে লগে নিৰ্মাতাসকলৰো নিষ্ঠা কমি আহিল । দৰ্শকেও আগৰ দৰে অসমীয়া ছবি বুলি সহানুভূতি দেখুওৱাৰ সময় উকলি গ'ল বুলি ভাবিবলৈ ধৰিলে ।

এতিয়া কথা হ'ল, চিন্তাশীল ব্যক্তিসকলে নিজে আগবাঢ়ি আহি বৰ্ত্তমান দোহুলামান অৱস্থাৰ বিশ্লেষণ কৰি সমাধানৰ চিন্তা নকৰিলে অসমীয়া ছবিৰ বৰ্ত্তমান অৱস্থা আৰু তললৈ যোৱাৰ সম্ভাৱনাই দেখা দিছে । অগ্ৰজসকলৰ অভিজ্ঞতা বৰ্ত্তমান সকলৰ সমস্যা নিকপণৰ আহিলা হোৱা উচিত; নহ'লে অনুজসকলে যে আমাৰ পৰা একোৱেই নাপাব ।

০ ০ ০

অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ

আন্তৰ্জাতিক খ্যাতি অৰ্জনৰ সম্ভাৱ্য উপায়

পদুম বৰুৱা

বিশ্বত কলা হিচাবে খ্যাতি অৰ্জন কৰিবলৈ হ'লে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ একেলগে অসমীয়া আৰু চলচ্চিত্ৰ, অৰ্থাৎ চলচ্চিত্ৰধৰ্মী, দুয়োটাই হ'ব লাগিব। দুখৰ বিষয়, এতিয়ালৈকে নিৰ্মাণ হোৱা প্ৰায় সকলোবোৰ অসমীয়া ছবিতেই এই দুটা গুণৰ সমাবেশৰ অভাৱ বিশেষভাৱে পৰিলক্ষিত হৈছে। অসমীয়া চলচ্চিত্ৰই এই দুটা গুণ আয়ত্ত কৰিব নোৱাৰিলে ব্যৱসায়িক সাফল্য লাভ কৰিব পাৰিলেও কলাৰ ক্ষেত্ৰত কোনো বৰঙণি আগবঢ়াব নোৱাৰিব। অসমৰ কলানুবাগী চিত্ৰ-নিৰ্মাতা, সমালোচক আৰু দৰ্শক সকলৰ এই বিষয়ে গভীৰ ভাৱে চিন্তা কৰি চোৱাৰ সময় আহি পৰিছে।

এখন ছবিৰ চৰিত্ৰসমূহে একমাত্ৰ অসমীয়া ভাষাত কথা ক'লেই চলচ্চিত্ৰৰ দৃষ্টিকোণৰ পৰা ছবিখন অসমীয়া হৈ নপৰে। সেয়ে হোৱা হ'লে ইংৰাজী ভাষাত ডাব্ কৰা কচ ছবি 'অথেল' বা ফবাচী ছবি 'হিবোন্নিমা মন্ আমুৰ' ইংৰাজী ছবি বুলি পৰিগণিত হ'লহেঁতেন। বটেইন, যুক্তৰাষ্ট্ৰ বা কানাডাত নিৰ্মাণ কৰা ছবিবোৰৰ সংলাপ ইংৰাজী ভাষাৰ হ'লেও সেইবোৰ ক্ৰমে ব্ৰিটিছ, আমেৰিকান বা কানাডিয়ান ছবি বুলিহে জনাজাত; ইংৰাজী ছবি বুলি নহয়। সেই দৰেই দেশৰ মাটিৰ লগত সম্পৰ্ক নথকা অবাস্তৱ চৰিত্ৰমুক্ত কাহিনীৰ আধাৰত ৰচিত মঞ্চধৰ্মী নাটকৰ অভিনয়ৰ ফটোগ্ৰাফীয়েই চলচ্চিত্ৰ নহয়। সেয়ে হ'লে বিশ্বৰ যিকোনো দেশৰ চলচ্চিত্ৰৰ কাৰিকৰী দক্ষতাৰ লগত ফেৰ মাৰিব পৰা কোটি কোটি টকা ব্যয় কৰি আমাৰ দেশত নিৰ্মাণ কৰা হিন্দী ছবিবোৰে বিশ্বৰ বিভিন্ন চলচ্চিত্ৰ উৎসৱ সমূহত বীৰদৰ্পে বিচৰণ কৰি প্ৰতিবছৰে অসংখ্য ব'টা অৰ্জন কৰিব পাৰিলেহেঁতেন। নোৱাৰাৰ একমাত্ৰ কাৰণ হ'ল এই ছবিবোৰৰ সামগ্ৰিক কলাগত হীনতা অৰ্থাৎ চলচ্চিত্ৰ মূলত গুণৰ অভাৱ।

মূলতঃ দৃশ্যধৰ্মী হ'লেও চলচ্চিত্ৰৰ ভাষা একেলগে দৃশ্য আৰু শব্দ, যাক ইংৰাজীত 'অডিঅ' ভিচুয়েল' (Audio-visual) বোলা হয়। ছবিৰ চৰিত্ৰসমূহে কোৱা কথা ইয়াৰ সামগ্ৰিক অডিঅ' ভিচুয়েল পেটাৰ্ণ (Audio-visual pattern) অবিচ্ছেদ্য অংগ বিশেষহে, ছবিখনৰ একমাত্ৰ ভাষা অৰ্থাৎ বক্তব্যৰ মাধ্যম নহয়। - সেইবাবে, এখন ছবি প্ৰকৃতভাৱত অসমীয়া হ'বলৈ হ'লে ইয়াৰ চৰিত্ৰসমূহৰ মুখত কেৱল অসমীয়া কথা দিলেই নহ'ব। সেই কথাৰ স্বাভাৱিক ৰূপ, কথা কোৱাৰ সুৰ আৰু ভঙ্গিও অসমীয়া হ'ব লাগিব। লগতে ভেওঁলোকৰ সাজ-পোছাক, আবাস-গৃহ, আচাৰ-ব্যৱহাৰ আৰু ছবিত পৰিবেশিত সামাজিক আৰু সাংস্কৃতিক জীৱনৰ প্ৰতিটো দিশতে অসমীয়া জন-জীৱনৰ ৰূপ পৰিস্ফুটিত হোৱাটো নিতান্ত প্ৰয়োজনীয়। কাৰণ উপন্যাসৰ দৰে চলচ্চিত্ৰ এটা বাস্তৱধৰ্মী আৰু প্ৰতিনিধিত্বকাৰী কলা। অৱশ্যে 'ফেটাচী' অৰ্থাৎ অতিৰিক্ত কল্পনামুক্ত বা সম্পূৰ্ণৰূপে প্ৰতীক ধৰ্মী ছবিৰ কথা সুকীয়া। এনেবোৰ ছবিৰ নিজস্ব সৌন্দৰ্য্য আছে সঁচা। কিন্তু চলচ্চিত্ৰ কলাৰ মানদণ্ডেৰে বিচাৰ কৰিলে এইবোৰ সম্পূৰ্ণৰূপে কলাধৰ্মী ছবিৰ শাৰীত নপৰে। তথাপিও, জাতীয় জীৱনৰ ছাব্ পৰিলে এনেবোৰ ছবিৰ সীমিত কলাগত মূল্য আৰু সৌন্দৰ্য্য বৃদ্ধি পায়।

'চলচ্চিত্ৰধৰ্মী ছবি বুলিলেনো কি বুজায় তাক একেধাৰ কথাৰে কোৱা সম্ভৱপৰ নহয়। বিভিন্ন কলাৰ সংমিশ্ৰণত গঢ়ি উঠা চলচ্চিত্ৰ এটা অতি জটিল কলা, ইয়াৰ বিভিন্ন দিশৰ ওপৰত নিচেই চমুকৈ আলোচনা কৰিবলৈকে এখন সৰু কিতাপ লেখাৰ প্ৰয়োজন। চলচ্চিত্ৰৰ কাৰিকৰী আৰু নান্দনিক দিশৰ ওপৰত বিশেষজ্ঞসকলে লেখা অসংখ্য কিতাপ প্ৰকাশিত হৈছে। কিন্তু কেৱল কিতাপ পঢ়িয়েই চলচ্চিত্ৰৰ বিষয়ে সবলো কথা জনা সম্ভৱপৰ নহয়। কিতাপ পঢ়াৰ লগতে আন এটা প্ৰয়োজনীয় কাম হ'ল, ভাল ছবি চোৱা। কিতাপত লেখা কথাবোৰৰ উদাহৰণ তেহে দেখিবলৈ পোৱা যায়। বিদেশী চলচ্চিত্ৰ চোৱাৰ সুযোগ নেপালেও আমাৰ দেশৰ সত্যজিৎ ৰায় আৰু মৃণাল সেনৰ ছবিবোৰ অলপ মনোযোগ দি চালেই সেইবোৰ আৰু সম্ভীয়া হিন্দী ছবিৰ মাজত থকা পাৰ্থক্য চকুত ধৰা পৰিব। পোন প্ৰথমেই চকুত পৰিব পিচৰ বিশ্ব ছবিৰ তুলনাত ৰায় আৰু সেনৰ ছবিবোৰৰ সংলাপ আৰু অভিনয়ৰ স্বাভাৱিকতা, সংগীতৰ পৰিমিত আৰু সৃষ্টিধৰ্মী ব্যৱহাৰ আৰু সৰ্বশেষত দেশৰ মাটিৰ লগত থকা সম্পৰ্ক। অথচ দুইজনা শিল্পীৰ কলা আৰু জীৱন সম্পৰ্কীয় মনোভাৱ

বিশেষভাৱে পৃথক । বিভিন্ন দেশৰ প্ৰতিভাশালী চিত্ৰ-পৰিচালক সকলৰ জীৱন-দৰ্শন আৰু মনোভঙ্গীৰ মাজত মিল নেথাকিলেও তেওঁলোকৰ কলাকৰ্মসমূহৰ মাজত চলচ্চিত্ৰৰ ওপৰত উল্লেখিত মৌলিক আৰু অপৰিহাৰ্য্য গুণসমূহ বিদ্যমান । ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম যে একেবাৰে নাই এনে নহয়, কিন্তু এই ব্যতিক্ৰমসমূহে সাধাৰণ নিয়মক প্ৰতিপন্নহে কৰে । চাৰ্লি চেপ্লিনৰ ছবিবোৰ আৰু আইজেন্‌ফাইনৰ 'আইভান্‌ দি টেৰিবল্' এই ব্যতিক্ৰমবোৰৰ অন্ততম । কিন্তু চেপ্লিনৰ মানৱতা আৰু অভিনয়ৰ পদ্ধতি আৰু আইজেন্‌ফাইনৰ বহুমুখী প্ৰতিভা ইমান উচ্চ পৰ্যায়ৰ যে সেইবোৰক অনুকৰণ কৰা বা আদৰ্শ হিচাবে লোৱা বা ল'ব পৰা শিল্পী এতিয়ালৈকে ক'তো ওলোৱা নাই বুলি ক'ব পাৰি ।

শাৰীৰিক বাস্তৱতাই চলচ্চিত্ৰ-কলাৰ কেঁচা সামগ্ৰী । বিস্তৃত প্ৰামাণ্য চিত্ৰৰ বাহিৰেও প্ৰত্যেকখন কলাধৰ্মী কাহিনী চিত্ৰও কম-বেচি পৰিমাণে কোনো এখন দেশৰ মানুহৰ জীৱনৰ দলিল-চিত্ৰ । সেইবাবেই, এখন ছবি যিমনেই জাতীয় চৰিত্ৰযুক্ত হয় ইয়াৰ আবেদন যিমনেই আন্তৰ্জাতিক । আধুনিক চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰামাণ্য-চিত্ৰ আৰু কাহিনী-চিত্ৰৰ সীমাবেখা ম্লান হৈ পৰিছে । অসমীয়া চলচ্চিত্ৰই আন্তৰ্জাতিক ফিল্ম মহোৎসৱসমূহত সমাদৰ লাভ কৰিবলৈ হ'লে ছবিৰ কাৰিকৰী গুণৰ লগতে উপবোদ্ধ কথা কেইবাৰিৰ সত্যতাও মানি চলিব লাগিব ।

চলচ্চিত্ৰৰ কাৰিকৰী দিশ বুলিলে ইয়াৰ সফল যান্ত্ৰিক দিশৰ বাহ্যিক চিক্‌মিকনিকে নুবুজায় । অধিক পইচা খৰচ কৰি দামী যন্ত্ৰপাতি ব্যৱহাৰ কৰিলে ছবিৰ ফটোগ্ৰাফী আৰু শব্দগ্ৰহণ মনোমোহা কৰিব পাৰি সঁচা, কিন্তু এনে কাৰ্য্যই ছবিখনৰ প্ৰকাশিকা শক্তিক কিমানদূৰ শক্তিশালী কৰিছে আৰু বিষয়বস্তুৰ লগত কেনেকৈ খাপখাই পৰিছে সেইটোহে ডাঙৰ কথা । কেমেৰাৰ অৰ্থপূৰ্ণ অৱস্থাপন, গতি, লেন্সৰ সুকল্লিত ব্যৱহাৰ আৰু সৃষ্টি-ধৰ্মী আলোক-সম্পাতেহে ছবি এখনৰ ফটোগ্ৰাফীৰ গুণা-গুণ নিৰ্ণয় কৰে । জুম্ লেন্সৰ অৰ্থহীন চমকপ্ৰদ ব্যৱহাৰ আৰু একমাত্ৰ প্লেমাৰৰ বাবে ব্যৱহাৰ কৰা অস্বাভাৱিক আলোক সম্পাতে ছবিৰ ফটোগ্ৰাফীক নিয়ন্ত্ৰণলৈহে নমায় । শব্দ গ্ৰহণৰ ক্ষেত্ৰতো সেই একে কথাকেই খাটে । দৃশ্যৰ পাৰ্চ'পেক্টিভ (Perspective) লগত খাপ খোৱা আৰু স্পষ্টকৈ শব্দ গ্ৰহণ কৰাকৈ মোটামুটি ভাবে সঠিক শব্দ-গ্ৰহণ বুলিব পাৰি । কিন্তু শব্দ-গ্ৰহণ আৰু শব্দৰ কলাধৰ্মী ব্যৱহাৰ দুটা সম্পূৰ্ণৰূপে সুকীয়া কথা । ছবিৰ পৰিচালকে বক্তব্যৰ খাতিৰত

শব্দক কেতিয়াবা ইচ্ছাকৃত ভাবে বিকৃত, ডাঙৰ বা সৰুও কৰিব পাৰে । শব্দ-যন্ত্ৰীৰ কাম পৰিচালকে বিচৰা মতে শব্দৰ ৰূপদান কৰা । উদাহৰণ স্বৰূপে, ফুচ্‌ফুচাই কোৱা কথা বা অভিনেতাৰ উশাহ-নিশাহৰ শব্দও যাতে দৰ্শকে স্পষ্টকৈ শুনিব পাৰে তাৰ ব্যৱস্থা কৰিব পৰাটো শব্দযন্ত্ৰীৰ এটা কৃতিত্ব । শব্দ গ্ৰহণতকৈ শব্দ-পুনৰ্‌সংযোজনাৰ (Re-recording) কামহে অধিক সৃষ্টিধৰ্মী আৰু সেইবাবেই গুৰুত্বপূৰ্ণ । ইয়াৰ বাবে যে উন্নত যান্ত্ৰিক সা-সঁজুলিৰ প্ৰয়োজন তাত কোনো সন্দেহ নাই । কিন্তু একমাত্ৰ যান্ত্ৰিক ব্যৱস্থাৰ ওপৰতে ছবিৰ কলাগত গুণাগুণ নিৰ্ভৰ নকৰে, সেইবোৰৰ সুকল্লিত ব্যৱহাৰেহে ছবিৰ কলাক উচ্চ পৰ্যায়লৈ উন্নীত কৰে ।

সৰ্বশেষত, এইটো কথা বিশেষ ভাবে স্মৰণীয় যে আন আন কলাসমূহৰ দৰে অন্তিম পৰ্যায়ত এখন ছবিৰ গুণা-গুণৰ বিচাৰ কৰা হয় তাত নিহিত থকা মানৱীয় আবেদনসমূহৰ ওপৰত । তুলুঙা বিষয়বস্তু আৰু কাহিনীৰ আধাৰত নিৰ্মাণ কৰা এখন ছবিয়ে কাৰিকৰী দিশত যিমনে সফলতা লাভ নকৰক লাগে, উচ্চ-মানসম্পন্ন কলাকৰ্ম হিচাবে বিশ্বত কোনো সমাদৰ লাভ কৰিব নোৱাৰে ।

০ ০ ০

॥ ‘গঙা-চিলনীৰ পাখি’ৰ সমালোচনা ॥

অগ্নিতাত্ত্ব বৰুৱা

১৯৩৫ চনৰ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কল্পনা যেন প্ৰকৃত পক্ষে বাস্তৱত মূৰ্ত হৈ উঠিল ১৯৭৬ চনৰ প্ৰথম বৰুৱাৰ ‘গঙা-চিলনীৰ পাখি’ত। লক্ষ্মীনন্দন বৰাৰ অসমৰ গাঁৱৰ পটভূমিত ৰচিত এটি কাহিনীক চলচ্চিত্ৰৰ ৰূপ দিবলৈ যাওঁতে পৰিচালক শ্ৰীবৰুৱাই গঙীৰ জীৱন-বোধৰ পৰিচয় দিছে। ‘পথেৰ পাঁচাগি’ৰ পৰা আৰম্ভ হোৱা ভাৰতৰ আঞ্চলিক ভাষাৰ বাস্তৱধৰ্মী নিৰ্মাতা সকলৰ ছবিৰ শাৰীত এতিয়া অসমেও থিয় দিব পাৰিব বুলি আমাৰ বিশ্বাস।

সোণাইপাৰৰ ভোগৰামে বৃদ্ধা মাক, ঘৈণীয়েক, দুটা ল’ৰা-ছোৱালী আৰু গাভৰু ভনীয়েক বাসন্তীক লৈ কোনোমতে পেট পূৰ্তাইছিল। পাৰি-বাৰিক দুৰ্যোগৰ বাবে সেইখন গাঁৱলৈ অহা পৰগণীয়া ধনঞ্জয়ৰ সৈতে পৰিয়াল-টোৰ পৰিচয় হ’ল আৰু সেই পৰিচয়েই বাসন্তীক ধনঞ্জয়ৰ ওচৰ চপাই আনিলে। এনে সময়তে আহিল সাধাৰণ নিৰ্বাচন। অৰ্থনৈতিক দুৰৱস্থাই জুৰুলা কৰা ভোগৰামক সহজেই ধনী নিৰ্বাচন প্ৰাৰ্থীয়ে তেওঁৰ কামত লগোৱাত সক্ষম হ’ল। এই নিৰ্বাচনকে কেন্দ্ৰ কৰি লোকৰ বাবে ভোগৰাম আৰু ধনঞ্জয়ৰ ব্যক্তিগত মনোমালিন্য হ’ল আৰু তাৰ ফলতেই বাসন্তী আৰু ধনঞ্জয়ৰ মিলন নহ’ল। ধনঞ্জয় আগবাঢ়িছিল যদিও বাসন্তীয়ে চিৰাচৰিত সামাজিক ব্যৱহাৰক আওকাণ কৰি আগবাঢ়ি অহাৰ সাহস গোটাৰ নোৱাৰিলে। যথা-বীতি ককায়েকৰ পছন্দৰ ডেকা মথুৰাৰ লগত তাইৰ বিয়া হৈ গ’ল। আৰু মথুৰাকে স্বামীদেৱতাকপে গ্ৰহণ কৰিও বাসন্তী সুখী হ’ব নোৱাৰিলে, কাৰণ ঘটনাচক্ৰত মথুৰাৰ কাণত পৰিল বাসন্তীৰ ককায়েক ভোগৰামৰ অধঃপতনৰ কথা। অকল সেয়ে নহয়, মথুৰাই শুনিলে বিয়াৰ আগতে বাসন্তীৰ ধনঞ্জয়ৰ সৈতে থকা সম্পৰ্কৰ কথাও। বাসন্তীৰ জীৱনলৈ আকৌ ধুমুহা আহিল। এইবাৰৰ ধুমুহাত বাসন্তীয়ে স্বামীক হেৰুৱালে। শেষ আকাঙ্ক্ষা এটি সন্তান—সিও মৃত। মথুৰাৰ বাহিৰে তেতিয়া আৰু বাসন্তীৰ সন্মুখত আন পথ নাই। এই সকলো খবৰ ধনঞ্জয়ে পায়। সেয়ে ধনঞ্জয়ে বাসন্তীৰ খবৰ ল’বলৈ নহাকৈ নোৱাৰিলে। কিন্তু ধনঞ্জয়ে ভয় খাই পলায়ন কৰিলে। বাসন্তী আকৌ

উভতি যাব লগা হ’ল সেই চিৰাচৰিত আবেষ্টনীৰ মাজলৈকে।

এটা সহজ-সৰল কাহিনী বাস্তৱসন্মত আৰু কলাসুলভভাৱে পৰিচালকে আদিৰ পৰা অন্তলৈ নিষ্ঠাৰে পৰিবেশন কৰিছে। এই যুগৰ শ্ৰেষ্ঠ আৰু বলিষ্ঠ মাধ্যম চলচ্চিত্ৰৰ ওপৰত থকা তেওঁৰ দখলৰ পৰিচয় পোৱা যায় ছবি-খনৰ প্ৰতিটো ফ্ৰেমিত—ক’ম্প’জিচনত। ছবিখনৰ দৃশ্য-পৰিকল্পনা আৰু economy of shots মন কৰিবলগীয়া। (বুঢ়াই পিচল খাই পৰা, ধনঞ্জয়ে বাসন্তীলৈ দিয়া চিঠি, বিয়াৰ দৃশ্য, নৱ-বিবাহিত দম্পতিয়ে চহৰত ফটো লোৱা, বাসন্তী আৰু মথুৰাৰ দাম্পত্য জীৱনৰ দৈনন্দিন খুটিনাটি, বাসন্তীয়ে ধনঞ্জয়লৈ মনবৰীৰ জৰিয়তে পঠোৱা বাৰ্তা, প্ৰেমাস্পদক পোৱাৰ অদম্য আশাত বাসন্তীয়ে কৰা কল্পনাৰ অতি-আধুনিক অথচ অগতানুগতিক উপ-স্থাপনশৈলী।) আৰু মনকৰিবলগীয়া চৰিত্ৰানুযায়ী সংলাপৰ ব্যৱহাৰ।

সুপৰিকল্পিত চিত্ৰনাট্যৰ (প্ৰথম বৰুৱা আৰু মহম্মদ চাহুজা) বাবেই এটা মূহূৰ্ত্তও আমনি নলগাকৈ দৰ্শকে ছবিখন উপভোগ কৰিব পাৰে। ছবিখনৰ প্ৰতিটো খুটিনাটি সম্পৰ্কে পৰিচালক ইমানেই সজাগ যে চিত্ৰগৃহত থকা সময় চোৱাত আমি যেন অসমৰ এখন অতি চিনাকি গাঁৱৰ মাজত সোমাই পৰিছো।

অসমৰ গাঁৱৰ নিম্ন মধ্যবিত্তৰ বৈচিত্ৰ্যহীন জীৱনৰ লগত ৰজিতা খোৱাকৈ ব্যৱহাৰ কৰা মাটিৰ গোন্ধেৰে ভৰপূৰ থলুৱা সুবৰ আবেদনেৰে ভৰা আৱহ-সজীতৰ ব্যৱহাৰ আমাৰ ছবিত সতকাই চকুত নপৰে। ‘গঙা চিলনীৰ পাখি’য়ে সুন্দৰ ভাবে প্ৰকাশ কৰিছে—ছবিৰ প্ৰয়োজনতহে সংগীত, সংগীতৰ বাবে ছবি নহয়।

প্ৰায় আটাইবোৰ নতুন শিল্পীক লৈ পৰিচালকে সফলভাৱে চৰিত্ৰ-সমূহ কপায়িত কৰাব পাৰিছে। নায়িকা বাসন্তীৰ ৰূপত বীণা বাকৱতীৰ অভিনয় যি কোনো কলাসন্মত ভাৱতীয়া ছবিৰ নায়িকাৰ অভিনয়ৰ সৈতে বিজ়াব পাৰি। আৰু ভাল লাগে সহজ-সৰল এগৰাকী নবৌৰ ৰূপত অসীমা শইকীয়া। ভোগৰাম, ধনঞ্জয়, মথুৰা আৰু বাসন্তীৰ মাকৰ ভাৱত বসন্ত শইকীয়া, বসন্ত দুৱৰা, বিপুল বৰুৱা আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আৱিষ্কাৰ মোহিনী ৰাজকুমাৰী চৰিত্ৰসমূহ কপায়িত সফল হৈছে বুলিব লাগিব। অতি কম সময়ৰ বাবে ওলোৱা বীণাদাস মান্না (মনবৰী) আৰু ভোলা কাকতিৰ (শহুৰেক) অভিনয় প্ৰশংসনীয়। শিশু শিল্পীদ্বয় যুগু বৰুৱা, সেউজী বৰাকে

ধৰি অন্যান্য সব্দ-সুৰা চৰিত্ৰত বাকীসকলেও স্বাভাৱিক অভিনয় কৰিছে।

ফিল্ম ইন্টিটিউটৰ স্নাতক কেমেৰামেন ইন্দুকল্প হাজৰিকাৰ প্ৰতিভাৰ পৰিচয় আমি এইখন ছবিতেহে পালো। পৰিচালকৰ চিন্তাৰ লগত একাত্ম হৈ হাজৰিকাই চিত্ৰ গ্ৰহণ কৰাত সমৰ্থ হৈছে (বাসন্তীয়ে শহুৰেকৰ ঘৰলৈ যাওঁতে পুৰতি নিশা গাঁৱৰ আলিৰে গৰু-গাড়ী যোৱাৰ দৃশ্য, মথুৰাই ভুল বুজি বাসন্তীক প্ৰত্যাখ্যান কৰি যাওঁতে অনাদৃত চৰিত্ৰটি প্ৰকাশ কৰিবলৈ লোৱা Top shot, বাসন্তীৰ কল্পনাৰ দৃশ্য)।

নিষ্ঠাৰে দায়িত্ব পালন কৰা আন দুজন কলাকুশলী হ'ল সম্পাদক সমবেশ বসু আৰু কলা-নিৰ্দেশক চিত্ৰকমল হাজৰিকা।

অসম চলচ্চিত্ৰ বিত্তীয় নিগমে আজি বহু বছৰ ধৰি নিৰ্মিয়মান অৱস্থাত পৰি থকা এনে এখন ছবিক স্বৰ্ণৰ যোগাৰ ধৰি পোহবলৈ অনাত যি অৰিহণা যোগালে তাৰ বাবে এই নিগম ধন্যবাদৰ পাত্ৰ। আৰু আমাৰ আশা, এনে নিষ্ঠা প্ৰথম বৰুৱাৰ পৰা আমি আগলৈকো পাম।

০ ০ ০

‘কল্লোল’ৰ সমালোচনা

দিলীপ শৰ্মা

অসমৰ সাংস্প্ৰতিক সাংস্কৃতিক জীৱনৰ আলোচনাত অংশ গ্ৰহণ কৰিবলৈ আহিলেই প্ৰায়েই অনেক বেদনাদায়ক অভিজ্ঞতাৰ সন্মুখীন হ'বলগীয়াত পৰে। আত্মসমীক্ষা, দুৰ্নীতি আৰু অৰাজকতাই এই জগতখন এনেদৰে আচ্ছন্ন কৰি ৰাখিছে যে তাৰ বিৰুদ্ধে আনকি বদা-কাচি উচ্চাৰিত ক্ষীণ প্ৰতিবাদৰ স্বৰো নানা-প্ৰকাৰ ভীতি-প্ৰদৰ্শনেৰে বন্ধ কৰি দিবলৈ আৰু তেনে দ্ৰোহ-আচৰণ-কাৰীক উপযুক্ত শিক্ষা দিবলৈ চেষ্টা চলোৱা দেখা যায়। ফলত বহু সময়ত যোগ্যজন তেওঁৰ প্ৰাপ্যপৰা কৰণভাৱে বঞ্চিত হৈ গ্লানি আৰু নৈৰাশ্যৰ মাজত কাল কটাবলগীয়া হয় আৰু তেওঁতকৈ কম যোগ্যতা থকা জনে অৰ্থবল, প্ৰতাপ আৰু প্ৰভাৱৰ দ্বাৰা চৰকাৰী বিষয়া বে-চৰকাৰী পৃষ্ঠপোষকতা লাভ কৰি নিজৰ জয়টোল বজাই বজাই এই অদ্ভুত জগতখনত টিঘিল-ঘিলাই ফুৰে।

ইয়াৰ দ্বাৰা গীত, নাট, চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰায় সকলো লোকেই কম-বেছি পৰিমাণে ক্ষতিগ্ৰস্ত হৈছে আৰু সময়ে সময়ে ক'ববাত কেতিয়াবা কোনো যোগ্য-লোক ওলালেও তেওঁলোক প্ৰায়েই এই পাকচক্ৰত তিষ্ঠিব নোৱাৰি প্ৰতাবিত আৰু বিতাবিত হৈছে। নাট আৰু চলচ্চিত্ৰৰ এজন গুণীৰাজি কুলদা কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্য, ‘হুইল্‌চ্ এণ্ড্‌ দি হুৰাইজন’ আৰু ‘গল্পা চিলনীৰ পাখি’ৰ নিৰ্মাতা যথাক্ৰমে তুলাল শইকীয়া আৰু প্ৰথম বৰুৱা আৰু তেনে বিবল যোগ্যতাসম্পন্ন লোকসকলৰ প্ৰতি আমি দেখুওৱা আচৰণ তেওঁলোকৰ বাবে অকনো সুখজনক নহয়। অৱশ্যে যি অৰ্থত ‘অমৰ আকবৰ এহনী’, ‘শ্বোলে’ বিষয়া ‘জয় সন্তোষী মা’ দৰ্শকৰ মনঃপুত বা গ্ৰহণযোগ্য সেই অৰ্থত তেওঁলোকৰ শিল্পকৰ্মসমূহ গ্ৰহণযোগ্য নহয় সঁচা, তথাপি ভাল শিল্পৰ সৃষ্টিৰ প্ৰতি দৰ্শক সকলৰো এটা ন্যূনতম দায়িত্ববোধ থকাটো বাঞ্ছনীয়।

কেইবছৰমান আগতে নাট্যপৰিচালক তুলাল ৰায়ে অসমৰ বাহিৰত নাট মঞ্চস্থ কৰি অসমৰ নাট্যদললৈ খ্যাতি আৰু যশস্যা কঢ়িয়াই আনিছিল; কিন্তু সময়ে সময়ে অযোগ্য লোকৰ হেতা-ওপৰাত আমাৰ ইয়াৰ পৰা যোৱা নাট্যদলে গ্লানি আৰু দুৰ্নীমো বহন কৰি আনিছে।

দুখজনক হলেও এইটো সত্য যে আজি অসমৰ শিল্প-সাহিত্য-সংস্কৃতি সৰ্বত্র বেয়া বস্তুও ভাল বুলি নানা ধৰণে স্বীকাৰ কৰিবলৈ বাধ্য কৰোৱা হয় আৰু বজাবত তাক ছলে-বলে-কৌশলে চলাই দিয়া হয়। অতি কম সংখ্যক লোকৰ চকুতেই ই ভেক্সিবাজি বা নিছক বিজ্ঞাপন হিচাপে ধৰা পৰে, বাকী সবহ সংখ্যকেই তেনে বস্তুক ‘মাইলৰ খুটি’ বুলি ধৰি মূৰত লৈ ফুৰায়। ফলত সংস্কৃতি পলাই ফাট মাৰে আৰু অপসংস্কৃতিয়ে চালি ধৰি সংস্কৃতিৰ কানন শোভা (?) কৰে। অসমৰ সাম্প্ৰতিক সাংস্কৃতিক জীৱনৰ ইতিহাস সেয়ে এক প্ৰকাৰ ভণ্ডামি আৰু বঞ্চনাৰ ইতিহাস। ইয়াতো শোষণ-কাৰীয়ে নিৰ্বিবাদে দপ্‌দপাই ঘূৰি ফুৰিছে। ইয়াৰ বিবন্ধে মাত মতাৰ অৰ্থই হৈছে ব্লাচ্‌ফেমী (blasphemy)।

যোৱা এটা দশকত ভালেমান অসমীয়া ছবিৰে মুক্তিলাভ কৰিছে যদিও কেতবোৰ দোষ বাদ দি এতিয়ালৈ চলচ্চিত্ৰৰ পৰ্যায়লৈ উত্তীৰ্ণ যি তিনি বা চাৰিখন ছবি নিৰ্মাণ হৈছে তাৰ ভিতৰত নিঃসন্দেহে গতি চিত্ৰৰ ‘কল্লোল’ ছবিখন অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব পাৰি। মোৰ ধাৰণাৰে প্ৰথম বৰুৱাৰ ‘গঙ্গা চিলনীৰ পাখি’ আৰু ডঃ ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ ‘সন্ধ্যাৰাগ’ৰ পিচতেই যোৱা দহ বছৰৰ ভিতৰত নিৰ্মাণ হোৱা উল্লেখযোগ্য ছবিখন ‘কল্লোল’।

এখন মাছমৰীয়া গাঁৱৰ এজন অপ্ৰকৃতিস্থ জমিদাৰৰ খেয়াল-খুচি, শোষণ আৰু উৎপীড়নত সৰ্বস্বান্ত হোৱা জনগণৰ ক্ষোভৰ বিস্ফোৰণেই এই ছবিৰ মূল কথা। এই কথাৰেই পৰিচালক, কাহিনীকাৰ, চিত্ৰনাট্যকাৰ শ্ৰীঅতুল বৰদলৈয়ে এঘাৰ বীলত সম্পূৰ্ণ এই নাতিদীৰ্ঘ ছবিখনত দেখুৱাবলৈ যত্ন কৰিছে আৰু ইয়াকে দেখুৱাবলৈ যাওঁতে শ্ৰীবৰদলৈয়ে কোনো চাতুৰী বা ফাকিৰ আশ্ৰয় নোলোৱাকৈ তেওঁৰ বক্তব্য সবলভাৱে উপস্থাপন কৰিছে। এক বিশেষ ৰাজনৈতিক তথা অৰ্থনৈতিক দৰ্শন কিম্বা আদৰ্শত বিশ্বাসী পৰিচালকৰ সৈতে আমি একমত হোৱা-নোহোৱাটো বেলেগ কথা; কিন্তু এখন ছবিৰ গুণগত বৈশিষ্ট্য অক্ষুণ্ণ ৰাখিও পৰিচালকে তেওঁৰ মত আৰু তেওঁৰ বিশ্বাস প্ৰথমৰ পৰা শেষলৈ ছবিত যেনেদৰে ব্যক্ত কৰিছে সি কম কৃতিত্বৰ কথা নহয়। অসমীয়া ভাষাত নিৰ্মাণ কৰা প্ৰথম ৰাজনৈতিক ছবি হিচাপেও ‘কল্লোল’ অভিনন্দন-যোগ্য।

অৱশ্যে এইখিনিতে এটা কথা স্পষ্ট কৰি থোৱা ভাল হ’ব যে অসমীয়া ছবিৰ বাবে নতুন হলেও কাহিনী হিচাপে ‘কল্লোল’ৰ কাহিনী অংশত নতুনত্ব

একো নাই। সমভাৱাপন্ন এনে কাহিনীৰ সাৰ্থক চিত্ৰায়ণ একাধিক হিন্দী আৰু বাংলা ছবিত ইতিমধ্যে দেখা গৈছে। যুগল ষ্টেনৰ ‘যুগ্মা’, শ্যাম বেনেগালৰ ‘অন্ধৰ’, ‘নিশান্ত’ তেনে ধৰণৰ সাৰ্থক ছবিৰ অন্যতম।

এই ছবিৰ প্ৰধান দুৰ্বলতা হ’ল সময় আৰু চৰিত্ৰৰ ভাৰসাম্য ৰক্ষা কৰিব নোৱাৰাটো। চিত্ৰনাট্যকাৰে দুটামান মূল চৰিত্ৰৰ প্ৰতিও ন্যায় বিচাৰ কৰিব পৰা নাই, যাৰ ফলত মাছমৰীয়া গাঁওখনৰ সামগ্ৰিক জীৱন-যাত্ৰাৰ গভীৰতালৈ প্ৰৱেশ কৰাৰ কোনো সুযোগ দেখা নগ’ল। সম্ভৱ, কাহিনীকাৰ—চিত্ৰনাট্যকাৰৰ সূক্ষ্ম ইতিহাস চেতনাৰ অভাৱৰ বাবেই ই হৈ নুঠিল। তদুপৰি জমিদাৰ আৰু স্বাৰ্ক্‌মাছৰ অৱতাৰণাক অসমীয়া ছবি এখনৰ পটভূমিত সহজে গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰি। জমিদাৰী শাসন-ব্যৱস্থাৰ হৃদয়হীন (crude) ৰূপটো সম্প্ৰতি অন্তৰ্হিত। বৃটিছ শাসনৰ কালছোৱাত জমিদাৰী শাসন অসমৰ কেৱল গোৱালপাৰা জিলাৰ অংশ বিশেষতহে আছিল। আনহাতে ছবিৰ জমিদাৰ-জনৰ কাহিনীৰ কাল আৰু স্থানৰ কথা ছবিত দেখুওৱা হোৱা নাই। কিন্তু মাছমৰীয়া গাঁওখনৰ মাত-কথা, ভাওনাৰ ৰচন আৰু পোছাক আদিৰ পৰা তেওঁলোক যে উজনি অসমৰ মাজুলিৰ আশে-পাশে থকা অঞ্চলৰ তাক অনুমান কৰিবলৈ সামান্যও অনুৰিধা নহয়। তেনেদৰে ব্ৰহ্মপুত্ৰত স্বাৰ্ক্‌মাছৰ অৱতাৰণাৰো বাস্তৱধৰ্মিতাৰ পৰা ছবি খনক বিচ্ছিন্ন কৰি দিয়ে। অথচ ছবিৰ আঙ্গিক আৰু বিষয়-বস্তুৰ বিচাৰ কৰিলে ছবিখনক কোনোপধ্যে এব্‌ষ্টেক্ট ছবিৰ পৰ্যায়ত থ’ব পৰা নাযায়।

স্থান আৰু কালৰ খেলি-মেলিৰ লগতে তাৰু যি কেইটা কথাই ছবিখনৰ কাহিনীত বিভ্ৰান্তি আনিব পাৰে তাৰ প্ৰতি চিত্ৰনাট্যকাৰ-পৰিচালক অলপ সজাগ হ’ব লাগিছিল। স্বাৰ্ক্‌মাছটো যে জমিদাৰৰ প্ৰতীক (সম্প্ৰতিভাৰে ছবিত প্ৰকাশ পাইছে। (স্বাৰ্ক্‌মাছৰ প্ৰতীকী কল্পনা ছবিত বৰ স্থূল আৰু প্ৰত্যক্ষৰূপত দেখুওৱা হৈছে; চাক্ষেপিকভাৱে যে শিল্প-সৌকৰ্য্যৰ এটা অতি প্ৰয়োজনীয় গুণ তাক কদাপি পাহৰি যোৱা উচিত নহয়।) কিন্তু জমিদাৰে সেই মাছটো মাৰিবলৈ উৎসাহ প্ৰদৰ্শন কৰাৰ কাৰণ কি তাক জানিবলৈ কোনো উপায় নাই। ইয়াৰ দ্বাৰা ছবিত এটা স্বেবোধী লক্ষণহে প্ৰকাশ পাইছে। মজল চোৱা মানুহজনৰ কাৰ্য্য-কলাপ আৰু উদ্দেশ্যও ছবিত প্ৰকাশ নাপালে। সম্ভৱ ছবিত তাক ভিলেইনৰ ৰূপত ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ বিচৰা হৈছিল, যদিও সি সম্পূৰ্ণ এটা অদৰকাৰী আৰু উপকৰা চৰিত্ৰ হৈয়ে থাকিল।

তেনেদৰে টমীৰ চৰিত্ৰও ছবিত এটা ছিন্নমূল চৰিত্ৰ হিচাপে প্ৰকাশ পাইছে। যদিও টমীৰ যোগেদি পৰিচালকে ক'ব বিচাৰিছে যে শত্ৰুক মাৰিবলৈ অস্ত্ৰৰ প্ৰয়োজন আৰু অস্ত্ৰ অৰ্থৰ যোগেদিহে আহৰণ কৰা সম্ভৱ, (অৰ্থাৎ বন্দুকৰ নলেবেহে শক্তি নিৰ্গত হয়। সমস্ত বিপ্লৱৰ আহ্বান?) তথাপি প্ৰশ্ন থাকি যায়, টমী গাঁওখনত হঠাতে ক'ব পৰা আহিল? কিয় আহিল? যদি গাঁওখনক বিপ্লৱী শিক্ষা দিবলৈকে এই চৰিত্ৰটোক টানি অনা হৈছে তেনে-হলে গাঁৱৰ মানুহখিনিৰ লগত প্ৰথমে তেওঁৰ একাত্মীয়তা স্থাপন কৰাৰ লাগিছিল। অথচ চৰিত্ৰটোক 'আৰ্কিটাইপ' বুলি ধৰি লবৰো কোনো থল দেখা নাযায়।

নায়িকা বগীৰ চৰিত্ৰৰ প্ৰতিও চিত্ৰনাট্যকাৰে উচিত মনোযোগ দিয়া নাই। চৰিত্ৰটোক বিকাশ আৰু কাৰ্য্যক্ষম কৰাৰ সুযোগ আৰু সম্ভাৱনাৰ প্ৰতি তেওঁ অযথা কৃপণ হ'ল। সেইদৰে জমিদাৰৰ ট্ৰেজেদিৰ স্বৰূপো ছবিত অনুভূত নহ'ল। ট্ৰেজেদি সদায় চৰিত্ৰৰ ভিতৰুৱা বস্তু, অৰ্থাৎ ই আত্মজ। জমিদাৰজনৰ অপ্ৰকৃতিস্থতাৰ (eccentricity) কোনো কাৰণ ছবিত ব্যক্ত হোৱা নাই।

ছবিখনৰ আটাইতকৈ ডাঙৰ সম্পদ হ'ল ইয়াৰ চিত্ৰধৰ্মিতা গুণ। পৰিচালকে যিমানদূৰ পাৰি চলচ্চিত্ৰৰ ভাষাৰেই তেওঁৰ বক্তব্য দাঙি ধৰিছে আৰু এই ক্ষেত্ৰত তেওঁক প্ৰভুতভাবে সহায় কৰিছে কেমেৰামেন নলিন দ্বৰাৰ সুন্দৰ দৃশ্যগ্ৰহণে। নদীৰ বুকুৰ বেইটামান দৃশ্যৰ ক্ৰেমিং সঁচাকৈয়ে পাহৰিব নোৱাৰি। ছবিৰ প্ৰায় ৮০ শতাংশ দৃশ্য বহিৰ্ভাগত গৃহীত। অসমৰ নৈসৰ্গিক প্ৰাচুৰ্য্য লৈ কেনে সুন্দৰ দৃশ্যগ্ৰহণ হ'ব পাৰে 'কল্লোল' তাৰ উদাহৰণ। ছবিত সু-পৰিকল্পিতভাৱে ব্যৱহাৰ কৰা জাম্পকাট আৰু কাটবোৰৰ পৰা চেলুলয়েড অপব্যৱহাৰ কৰা কোনো কোনো পৰিচালকে মিতব্যয়িতাৰ শিক্ষা লাভ কৰিব পাৰে। ছবিৰ শেষৰ ১৫ মিনিটৰ দৃশ্য-পৰিবৰ্ত্তন আৰু দৃশ্য-গ্ৰহণে দৰ্শকক অভিভূত কৰি ৰাখে। পানীৰ মাজৰ স্বাৰ্ক মাছটোৰ ষ্টক্‌ষ্ট'খিনিৰ ব্যৱহাৰো সাৰ্থক; কিন্তু মাছটো মৰাৰ পিচত তাক দেখুৱাবলৈ তৈয়াৰী মাছটোৰ একাংশ পাবত তুলি থোৱাৰ দৃশ্যটো অনাৱশ্যক আছিল। মাছটো যে তৈয়াৰী সি সহজে ধৰা পৰি যায়।

ছবিখনক গতিশীলতা দান কৰাত তৰুণ দত্তৰ সুন্দৰ সম্পাদনাৰ অৱদান বহু নহয়। চাউণ্ড-মণ্টাজৰ পৰিবৰ্ত্তনাৰে নিশা ঘূণপোকৰ শব্দত ক্ষণিক জমি-

দাৰীৰ ৰূপ আৰু জমিদাৰৰ ভীতি-বিহ্বলতাৰ প্ৰকাশ সুন্দৰ। তেনেদৰে জন-কল্লোলৰ মাজত হেৰাই যোৱা জমিদাৰী অত্যাচাৰৰ প্ৰতীক চাবুকডাল নদীৰ বুকুলৈ দলিয়াই দিয়া আৰু পানীত উঠি যোৱা দৃশ্যইও মনক তীব্ৰ-ভাবে জোকাৰি যায়।

অভিনয় ছবিখনৰ এক বিশেষ সম্পদ। জমিদাৰৰ ৰূপত চন্দ্ৰনাৰায়ণ বৰুৱাৰ অভিনয়ত কোনোবাই নাটকীয়তা দেখিব পাৰে; কিন্তু ব্যক্তিগত-ভাৱে তেওঁৰ অভিনয়ে মোক এলিয়টৰ 'ম'ৰ্ভাৰ্' ইন্ দ্য কেথেড্ৰেল'ৰ অৱলম্বনত নিৰ্মিত 'বেকেট' ছবিৰ দ্বিতীয় হেন্ৰীৰ ভূমিকাত পিটাৰ অ'টুলে কৰা অভিনয়ৰ কথা মনত পেলাই দিয়ে। সংলাপ উচ্চাৰণৰ দোষখিনি (বেয়া শব্দ গ্ৰহণ তাৰ অন্ততম কাৰণ) বাদ দিলে পাহুৱাল ডেকা নামক মণিৰ চৰিত্ৰত নবাগত লাচিত ফুকনৰ অভিনয় সুন্দৰ। অৱশ্যে তেওঁৰ মজ্জালীয়া মুখাৱৰ্ণে মাছমৰীয়া সম্প্ৰদায়ৰ লোক বুলি তেওঁক সহজে চিনাক্ত নকৰে। নায়িকা বগীৰ ৰূপদানত নবাগতা বীণা শইকীয়াই চিত্ৰনাট্যই দিয়া সীমিত সুযোগৰ সাৰ্থক ব্যৱহাৰ কৰিছে যদিও শেষৰ পিনে জমিদাৰৰ ঘৰত তেওঁৰ চকু আৰু মুখৰ চালনাত নাটকীয় দোষ পৰিদৃষ্ট হ'ল। অল্প সময়ৰ বাবে দেখা দিয়া টমীকপী বিষ্ণু খাৰঘৰীয়াৰ অভিনয় ভালেই হৈছে।

ছবিৰ মেজাজৰ সৈতে ৰুদ্ৰ বৰুৱাৰ আৱহ সঙ্গীতাংশ খাপ খোৱা। ছবিত এটাই মাথোন গীত দিয়া হৈছে; গীতৰ ৰচনা আৰু সুৰ ভাল যদিও তাক ব্যৱহাৰ নকৰিলেও ছবিৰ কোনো ক্ষতি নহ'লহেঁতেন।

ছবিখনৰ দুৰ্বলতম অংশটো হ'ল শব্দ-গ্ৰহণ। শব্দ-গ্ৰহণত ত্ৰুটি থকাৰণেই নহওক লাগিলে, অভিজ্ঞ শব্দ-যন্ত্ৰী পীয়ুষ কান্তি ৰায়ে এই বদনামৰ বোজা বহন কৰিবই লাগিব।

উল্লিখিত ত্ৰুটি-বিচ্যুতিবোৰ অতিক্ৰম কৰিব পাবিলে এই ছবিখন এক হুল'ভ সুকীয়া মৰ্যাদাৰ অধিকাৰী সহজেই হ'ব পাবিলেহেঁতেন। তথাপি অতুল বৰদলৈয়ে পৰিচালনা কৰা ছবি চাবিখনৰ ভিতৰত 'কল্লোল' নিঃসন্দেহে শ্ৰেষ্ঠ আৰু ই এতিয়ালৈকে মুক্তি লাভ কৰা শ্ৰেষ্ঠ দহখন অসমীয়া ছবিৰ এখন।

চলচ্চিত্র সমালোচনা আৰু 'সন্ধ্যাবাগ'

অম্বতাংশু শইকীয়া

অৰ্থপূৰ্ণ আৰু বসোত্তীৰ্ণ কলাহিচাবে চলচ্চিত্ৰৰ অন্তৰ্গত প্ৰধান নিৰ্ণায়ক হ'ল এক সচেতন আৰু বুদ্ধিশীল দৰ্শকসমাজ। সেইদৰেই দৰ্শকৰ বুদ্ধি নিৰ্মাণ আৰু সংৰক্ষণৰ ক্ষেত্ৰতো উন্নতমানৰ শিল্পসম্মত চলচ্চিত্ৰই সবা-
তোকৈ সক্ৰিয় উপাদান। অৰ্থাৎ দৰ্শকৰ বুদ্ধি আৰু চলচ্চিত্ৰৰ শৈল্পিক সাফল্য
উভয়ে উভয়ৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল। চলচ্চিত্ৰৰ জগতত বুদ্ধি আৰু শিল্পবোধৰ
এক কাংক্ষিত পৰিবেশ সৃষ্টি কৰাত এই দুই পৰস্পৰ-নিৰ্ভৰ উপাদানৰ ভূমি-
কাই প্ৰত্যক্ষ আৰু গুৰুত্বপূৰ্ণ। ইয়াৰ বাহিৰে আন যি দুটা উপাদানে এই
পৰিবেশ বচনাত উল্লেখযোগ্য ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে সেই দুটা হ'ল চলচ্চিত্ৰ-
সন্থা (film society) আৰু চলচ্চিত্ৰ-সাহিত্য (film literature)।

অসমত চলচ্চিত্ৰ-দৰ্শকৰ বুদ্ধি পৰস্পৰাগতভাৱেই বিশেষ উন্নত নহয়।
আনহাতে প্ৰকৃত উচ্চমানৰ শিল্পবোধসম্মত চলচ্চিত্ৰৰ অভাৱ দৰ্শকৰ বুদ্ধি-
নিৰ্মাণত বাধা হৈ আহিছে। ফিল্ম-চছাইটি বা চিনে-ক্লাবৰ সংখ্যা অসমত
সীমিত আৰু বসামোদী দৰ্শকৰ মাজতো চলচ্চিত্ৰবোধ (film sense) তৈয়াৰ
কৰাত এই অনুষ্ঠানবোৰৰ বৰঙণি প্ৰায় শূন্য। বিভিন্ন কাৰণত অসমত
এতিয়াও চলচ্চিত্ৰ-সাহিত্য বুলি বিশেষ এক শ্ৰেণীৰ সাহিত্য গঢ়ি উঠা নাই।
চলচ্চিত্ৰ দৃশ্য-গ্ৰাহ্য কলা (visual art) হ'লেও এক সুস্থ পৰিবেশত ইয়াৰ সৃষ্টি
আৰু বিকাশৰ বাবে এই সম্পৰ্কে প্ৰচুৰ আলোচনা আৰু অধ্যয়ণৰ প্ৰয়োজন।

অসমত মাত্ৰ আলোচনী আৰু বাতৰি-কাকতৰ পৃষ্ঠাত চলা বৰ্তমানৰ
চলচ্চিত্ৰ-সাহিত্য বিভিন্ন ইংৰাজী ফিল্ম-অলোচনীৰ 'গছিপ্-কলাম'ৰ পৰা
সংগৃহীত টুকুৰা-টুকুৰি খবৰ আৰু তিনিমাহে-ছমাহে মুক্তি লাভ কৰা নতুন
চলচ্চিত্ৰ একোখনৰ প্ৰায় ধৰ্মানুষ্ঠানিক (ritualistic) সমালোচনাৰ মাজতে
আবদ্ধ আছে। অধিক ক্ষেত্ৰতেই এই সমালোচনাসমূহ নৈমিত্তিক চৰিত্ৰৰ,
দাৰ্শনিক আৰু ভ্ৰমাত্মক। চলচ্চিত্ৰ সমালোচনাৰ ক্ষেত্ৰত সমালোচকৰ
দাৰ্শনিকতাই দৰ্শকক যিদৰে বিভ্ৰান্ত কৰে, সেইদৰেই চলচ্চিত্ৰ-শিল্প আৰু
ইয়াৰ লগত জড়িত অন্যান্য দিশৰ ই গুৰুত্বৰ ক্ষতি সাধন কৰে। দুবছৰমান

॥ চলচ্চিত্ৰ কথা ॥

৪৯

আগতে ড° ভবেন্দ্ৰনাথ শইকীয়াৰ চলচ্চিত্ৰ 'সন্ধ্যাবাগ' চাই এনে এটা উপলব্ধি
হৈছিল।

'সন্ধ্যাবাগ' চাবলৈ পোৱাৰ আগতেই বিভিন্ন কাকত-পত্ৰত— কলি-
কতাৰ কাকতকো ধৰি— ছবিখনৰ উচ্ছসিত প্ৰশংসা পঢ়িবলৈ পাইছিলোঁ।
ছবিখন চাই উঠি ভাব হ'ল যে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ-পৰিচালকৰ সৃষ্টিশীলতা
আত্মসন্তুষ্টিৰে পংগু কৰাৰ বাবে আৰু অসমীয়া দৰ্শকৰ কচিবোধ আবেগো-
চ্ছাসেৰে নষ্ট কৰাৰ বাবে আমাৰ তথাকথিত চলচ্চিত্ৰ-সমালোচকসকলো
কম দায়ী নহয়। এনে উচ্ছাসপূৰ্ণ প্ৰশংসাই (eulogy) অলপখুৱা পৰি-
চালকৰ মূৰত ধৰিবলৈ সবহ সময় নল'ব। তেওঁ বক্ষা যে এতিয়ালৈকে কোনো
সমালোচকে ড° শইকীয়াক অসমৰ সত্যজিৎ বায় বুলি দাবী কৰা নাই।
এজন সমালোচকে অৱশ্যে 'সন্ধ্যাবাগ'ক 'চেলুলয়েডত কবিতা' বুলিবলৈ
প্ৰয়াস পাইছে। এনে ব্যক্তিগত প্ৰশস্তিত আপত্তি কৰিবলগীয়া নাথাকিলেও
ইয়াক দায়িত্বপূৰ্ণ সমালোচনা বুলি গ্ৰহণ কৰিলে স্ৰষ্টা আৰু দৰ্শক উভয়েই
যৎপৰোনাস্তি ক্ষতিগ্ৰস্ত হ'ব।

উচ্ছাস বাদ দিও আমাৰ কাগজসমূহত ওলোৱা চলচ্চিত্ৰখনৰ প্ৰায়-
কেইটা আলোচনাই অগভীৰ, পক্ষপাতিত্বমূলক আৰু অনুপযুক্ত। আনহাতে
কলিকতীয়া কাগজসমূহত ওলোৱা সমালোচনাবোৰ ('দেশ' পত্ৰিকাটিকো
ধৰি) মূলতঃ পৃষ্ঠপোষকতাপূৰ্ণ (patronising), পিঠিত হাতফুৰোৱা ধৰণৰ।
তদুপৰি, আচৰিত নহয় যে হিন্দী চলচ্চিত্ৰৰ তুলনাত আক্ৰান্ত টালিগঞ্জৰ শ্বাস-
বোধকাৰী পৰিবেশত 'সন্ধ্যাবাগ' এচাটি শান্তিদায়িনী নিৰ্মল বতাহৰ দৰেই
স্বাগতম্-যোগ্য বিবেচিত হ'ব। অৱশ্যে, ফেট্‌চ'মেণ্ কাকতৰ চুটি আলো-
চনাটো বহুদূৰ বস্তুনিষ্ঠ আছিল আৰু ই সঠিক ইংগিত দিছিল যে ছবিখনৰ
কলাগত সাফল্য সীমিত।

প্ৰকৃত্যৰ্থত ভাষাৰ দিশৰ পৰা 'সন্ধ্যাবাগ' এখন চলচ্চিত্ৰ নহয়। ই
ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ চুটি গল্প 'বানপ্ৰস্থ'ৰ ফটোগ্ৰাফিক্ কপ। ইয়াৰ
সবল্যৰ্থ এয়ে যে ড° শইকীয়াই তেখেতৰ প্ৰথম ছবিখনত চলচ্চিত্ৰৰ ভাষা
(filmic language) সম্পূৰ্ণ আয়ত্ত কৰিব পৰা নাই। এইটো এটা সাধাৰণ
সত্য যে মাধ্যমৰ পৰিবৰ্তন হ'লে শিল্পবস্তুৰ কপ স্বাভাৱিকভাৱেই পৰিবৰ্তিত
হয়। চলচ্চিত্ৰ আৰু সাহিত্য দুটা পৃথক ভাষাৰ মাধ্যমত প্ৰকাশিত দুটা সম্পূৰ্ণ
পৃথক আৰ্ট-ফৰ্ম্। আৰু সেয়ে স্বাভাৱিকতেই সাহিত্যিক ভাৱ সম্পূৰ্ণ আৰু

অপরিবর্তিত কপড চলচ্চিত্রলৈ কপায়ণ সম্ভৱ নহয় (যি কাৰণে 'নফ্টনীড়' আৰু 'চাকলতা'ৰ মাজত তুলনা নহলে বা 'নফ্টনীড়'ৰ সমাপ্তিৰ ক্লাছিক ট্ৰেজেদিৰ পৰা 'চাকলতা'ৰ নিৰ্বাক, ইংগিতময় সমাপ্তি বহুযোজন দূৰত বয়)। 'সন্ধ্যাবাগ'ৰ চিত্ৰনাট্যকাৰ এই প্ৰাথমিক সত্যটিৰ প্ৰতি উদাসীন। ড° শইকীয়াৰ এই মৌলিক আৰু গুৰুত্বপূৰ্ণ বিভ্ৰান্তিয়ে 'সন্ধ্যাবাগ'ক এখন কলাসম্মতভাৱে সফল চলচ্চিত্ৰ হোৱাত বাধা জন্মালে, বসোন্তীৰ্ণ কলাসৃষ্টিত বহু দূৰৰ কথা।

ছবিখনৰ কাহিনী ড° শইকীয়াৰে এটা সফল গল্প। কাহিনীত উপস্থাপন কৰিব খোজা হৈছে নাগৰিক উচ্চ-মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীয়ে দাবিদ্ৰ্য্যৰ সুযোগ লৈ, সাধাৰণ গাঁৱলীয়া লোকৰ ওপৰত কৰা শোষণৰ এটি কপ আৰু এই হৃদয়হীন শোষণত জৰ্জৰিত হৈ ছিন্ন-ভিন্ন হোৱা কেইটিমান জীৱনৰ ছবি। কিন্তু এই গল্পত গাঁৱৰ জীৱনৰ দাবিদ্ৰ্য্য আৰু সৰ্বগ্ৰাসী ক্ষুধাৰ প্ৰতি লেখকৰ মনোভাৱ (attitude) মধ্যবিত্তীয় ক্লীৰতাৰ, পুতৌ আৰু বেদনাৰ। বস্তুতঃ নাৱিকা চাবুৰ দাবিদ্ৰ্য্য আৰু ক্ষুধাৰ সমস্যা নিৰীৰ্য্য মতি ড্ৰাইভাৰে সমাধান কৰিবলৈ অহাটোত এটা অস্পষ্ট প্ৰতীকৰে আভাস পোৱা যায়। অৱশ্যে লেখক হিচাপে ড° শইকীয়াৰ দায়বদ্ধতাই সন্দেহিত। এতেকে, সেই বিষয়ত তৰ্ক অচল। কিন্তু কাহিনীৰ এই নিৰপেক্ষ চৰিত্ৰই চিত্ৰনাট্যক দুৰ্বল কৰিলে। সমগ্ৰ ছবিখনত এই শোষণৰ দ্বন্দ্ব ক'তো পৰিস্ফুট নহ'ল। ফলত কাহিনীৰ অগ্ৰগতিৰ লগে লগে হতভাগা চৰিত্ৰকেইটিৰ জীৱনলৈ নামি অহা দুৰ্ভোগ আৰু ট্ৰেজিক পৰিণতিয়ে তীব্ৰতা লাভ কৰিব নোৱাৰিলে। চিত্ৰনাট্য সুসংহত নোহোৱা বাবেই ছবিখনত বহুতো প্ৰশ্নৰ উত্তৰ পোৱা নাযায়, একাধিক চৰিত্ৰ অস্পষ্ট হৈ বয় আৰু কেইবা-ঠাইতো চৰিত্ৰসমূহৰ আচৰণ আৰু ঘটনাৰ গতি সম্পৰ্কে সন্দেহ সৃষ্টি হয়।

পৰিচালনাৰ ক্ষেত্ৰত ড° শইকীয়াৰ প্ৰথম দোষ হ'ল তেখেতৰ 'ইকনমী'ৰ অভাৱ, সফল চিত্ৰ-পৰিচালকৰ বাবে যিটো অপৰিহাৰ্য্য গুণ। কি সংলাপত, কি দৃশ্য-পৰিকল্পনাত পৰিচালকৰ 'ইকনমী'ৰ অভাৱে ছবিখনৰ বসগ্ৰহণত বাবে বাধা দিছে। একো-একোটা ঘটনা বা পৰিস্থিতি উপস্থাপন কৰিবলৈ তেখেতে অদৰ্কাৰীভাৱে বহু 'ফুটেজ' নষ্ট কৰিছে। অতি কম সংলাপৰে প্ৰয়োজনীয় বক্তব্য উত্থাপন কৰাৰ বাহিৰেও সংশ্লিষ্ট আন অনেক ঘটনাৰ ইংগিত দিব বা ভাৱৰ সঞ্চাৰ কৰিব পৰাৰ ওপৰত চলচ্চিত্ৰৰ গতি আৰু ব্যঞ্জন বহুপৰি-মানে নিৰ্ভৰ কৰে। প্ৰসংগতঃ উল্লেখযোগ্য যে সংলাপৰ 'ইকনমী' আৰু ইংগিতময়তাৰ ক্ষেত্ৰত সত্যজিৎ ৰায় বিশ্ব চলচ্চিত্ৰৰে এক আদৰ্শ। [উদাহৰণঃ

'চাবুৰতা'ত (অমলৰ লেণা পঢ়ি) চাবু : 'ৱে'ক্ দিলেনা?' 'কাঞ্চনজংঘা'ত মনীষাৰ মনৰ সিদ্ধান্ত জানিবলৈ উৎসুক বিদায়োদ্যত প্ৰণৱ : মনীষা।

মনীষা: আমাৰ মনে হয়.....

প্ৰণৱ (উদ্গ্ৰীৱ): কি মনে হয়?

মনীষা: mist হবে।]

'সন্ধ্যাবাগ'ত চাকৰ দেউতাকৰ মৃত্যুৰ ইংগিতসূচক অগ্নি চিকুৱেল-টো কৃত্ৰিম আৰু ফোপোলা। চাকৰ দেউতাকক চাকৰ জীৱনৰ প্ৰতীক হিচাবে গ্ৰহণ কৰাটো যুক্তি-বিৰুদ্ধ (preposterous)। আনহাতে মানুহজন যদি চাকৰ দেউতাক নহয়, তেন্তে এই দৃশ্য কাহিনীৰ বাবে অপ্ৰাসংগিক আৰু সম্পূৰ্ণভাৱে পৰিত্যজ্য। উভয় ক্ষেত্ৰতেই, আগন্তুক অন্তত আৰু অমংগলৰ আভাস ই বহন কৰি নানে। ('লবল্ অফ্ এৰাবিয়া'ত মটৰ চাইকেল দুৰ্ঘটনাৰ অগ্নি চিকুৱেল বা 'মহাপুৰুষ'ত বিৰিঞ্চিবাৰাৰ হুকুমত সূৰ্যোদয়ৰ অগ্নি চিকুৱেলত কেৱল প্ৰতীকী বাঞ্ছনাই নাই, সিবোৰে এক গভীৰ আৰু সুদূৰ পূৰ্বাভাসেৰে আহিবলগীয়া কাহিনীৰ স্বৰূপ সম্পৰ্কে দৰ্শকক সজাগ কৰি থৈ যায়।) তদন্তৰৰ ঘটনা—চাকৰীতৰ জীৱনৰ দু:খ-দৈন্যৰ কাহিনী—আৰু কম সময়তে, মাত্ৰ কেইটিমান খটৰ ইণ্টাৰ্কাটেৰে পৰিস্ফুট কৰিব পৰা গ'লহেঁতেন। প্ৰকৃতপক্ষে, চাকৰ চহৰলৈ চাকৰণী ছোৱালী হিচাবে নিবলৈ মোহনে কৰা সুদীৰ্ঘ বক্তৃতাৰূপে এস্তাৰ ছবিখনৰ আগন্তুক কণৰ (style) ইংগিতসূচক। অথচ এই চিকুৱেলত বজাবৰ পটভূমি অতি অৰ্থবহ আছিল। হিচ্‌ককৰ 'মাৰ্ণি'ত কাহিনীৰ মূল বিষয়বস্তু (নাৱকৰ এজনী অপৰাধীনিৰ প্ৰতি সম্ভোগ কামনা) পৰিষ্কাৰ ভাৱে পৰিস্ফুট হোৱা নাছিল আৰু হিচ্‌ককে চিত্ৰনাট্যৰ অত্যধিক সংলাপ কথাছবিখনৰ ব্যৰ্থতাৰ অশুভতম কাৰণ বুলি উল্লেখ কৰিছিল ('I think there was too much talk in it, it was not cinematic enough.'). প্ৰসংগতঃ সেইখন আছিল 'মাৰ্ণি'ৰ তৃতীয় চিত্ৰনাট্য। সেইদৰে, একে বক্তৃতাই নষ্ট কৰিছে ছবিৰ সমাপ্তিৰ দৃশ্য য'ত ভৱিষ্যত সম্পৰ্কে মতি ড্ৰাইভাৰৰ বক্তৃতাই এক সজ্ঞাবূদ্ধতাৰূপে তীব্ৰ পৰি-হাসময় সমাপ্তিক flat আৰু toneless কৰি তুলিছে। এই দৃশ্যত চাবুৰ "খালি চাকৰণী নাম নোপোৱাকৈ কাম কৰিবলৈ লাগে আৰু খাবলৈ লাগে" এই সংলাপটি 'নাৱক'ৰ "পৰ পৰ তিনটে ছবি মাৰ খালে আমিওতো এ-জগতে ফিৰে আস্তে পাৰি"—ৰ দৰেই সমধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ সংলাপ। দ্বিতীয়োক্ত

দৃশ্যত সংলাপটির অন্তর্নিহিত আকৃতি সংযত অভিনয়ৰ মাজেদি গভীৰতাৰে প্ৰকাশ পাইছে, কিন্তু প্ৰথমোক্ত দৃশ্যত আবেগময় অভিনয়ৰ মাজত ছবিৰ সমাপ্তিৰ তৰংগশীৰ্ষত এই তুচ্ছ সংলাপে সেই গভীৰতা স্পৰ্শ কৰিব নোৱাৰিলে (‘Limelight’-অৰ সমাপ্তিৰ সেই হৃদয়স্পৰ্শী সংলাপ ‘Gentlemen, I’d like to continue, but I’m stuck’ আৰু তাৰ গভীৰ কৰুণ ব্যঞ্জনা আমি কেতিয়াবা পাহৰিব পাৰিমনে ?) । চিত্ৰনাট্যৰ এই দুৰ্বলতাই ছবিখন বসঘন হ’বলৈ নিদিলে । সেইদৰে অজস্ৰ লং আৰু শ্বৰ্জ্ শ্বটেৰে, কাট আৰু জাম্প কাটেৰে বিয়াখনৰ সুদীৰ্ঘ চিত্ৰায়ণ অপ্ৰয়োজনীয় আৰু বিবক্তিকৰ । বিয়াঘৰত গে’ট সাজি থকা লবাকেইটাক শেষবাতি চাহ দিবলৈ আহি চাবুৱে নিজকে দেখা কল্প-দৃশ্যট দৰ্শকৰ বুকুৰ বাবে অতিশয় পীড়াদায়ক । চাবুৱৰ বুদ্ধ-জীৱনৰ অনাস্বাদিত যৌৱনৰ স্বপ্ন আৰু তজ্জনিত গোপন ব্যথা-উৎসাহিত এই কল্প-দৃশ্যত শিল্পবোধৰ অভাৱ স্পষ্ট । আৰু সেয়ে লবাইতৰ উদ্ধাম নৃত্য-সংগীত আৰু চাবুৱৰ ছন্দময় সংযত নৃত্যৰ মাজৰ বিসংগতিত যি তিৰ্য্যক ইংগিত আছিল সি কাৰ্য্যকৰী (effective) নহ’ল । অৱশ্যে এই সুকল ইংগিতে দৃশ্যটোক বম্বে-মাৰ্কা ড্ৰিম্-চিকুৱেন্স হোৱাৰ পৰা বক্ষা কৰিলে । তথাপি ক’ব লাগিব চিকুৱেন্সটোৱে ছবিখনৰ টেম্প’ হঠাৎ নষ্ট কৰি বসভঙ্গ কৰিছে । একেদৰে চাবুৱীত শেষবাৰৰ বাবে ঘৰলৈ ঘূৰি অহাৰ সুদীৰ্ঘ দৃশ্য বিশেষ ভাৱ-সঞ্চাৰী নহ’ল । অথচ এম্বেছেডৰ গাড়ীৰ কোমল আৱামত অনিচ্ছুকভাৱে-এৰি-অহা-জগতৰ হেৰোৱা আনন্দ আৰু নিজৰ ঘৰ আৰু মাকৰ ওচৰলৈ ঘূৰি অহাৰ ছাঁ-পোহৰময় হেন্দোলনিত এক সুন্দৰ মণ্টাজ্ সৃষ্টিৰ সুবিধা পৰিচালকে গ্ৰহণ কৰিব পাৰিলেহেঁতেন (অৱশ্যে, অ’ল্দ্ৰে বাজি’ আৰু অন্যান্য আধুনিক তাত্ত্বিক সকলে ইতিমধ্যেই মণ্টাজৰ গুৰুত্ব নস্যাত কৰি দিছে) ।

ঠায়ে ঠায়ে ড° শইকীয়াই কিছুমান অপূৰ্ব দৃশ্য বচনা কৰিছে । যেনে বিয়াৰ শেষত নিৰ্জন নৌৱৰ শেষ বাতি পৰিত্যক্ত বস্তু-বাহানিৰ মাজত পৰিত্যক্ত চাক নিশ্চল হৈ বহি বৈছে । অৱশ্যে এই অপূৰ্ব কাব্যিক ইংগিতপূৰ্ণ বেদনাত মুহূৰ্ত্তৰ পিচতে টিনৰ বভাৰ পৰা সৰি পৰা নিয়ৰ টোপালৰ স্কুল, প্ৰাচীন প্ৰতীকৰ ব্যৱহাৰে বসভঙ্গ কৰিছে । এই জাতীয় পোনপটীয়া (obvious) প্ৰতীক বহুদিনৰ আগতেই অচল হৈ গৈছে (যাৰ আন এটা উদাহৰণ গছৰ পাত সৰি শেষ হোৱাৰ দৃশ্য) । ‘জলসাঘৰ’ত নাও দুৰ্ঘটনাত মৃত্যুৰ ইংগিত হিচাবে সত্যজিৎ ৰায়ে বতাহে কোবাই পেলাই দিয়া এখন হাতী দাঁতৰপুতলা-

নাও আৰু মদৰ গিলাচত পৰি চট্‌ফটাই থকা এটা পতঙ্গৰ দৃশ্য ব্যৱহাৰ কৰিছিল । অতি স্বাভাৱিক আৰু বাস্তৱসন্মত চিত্ৰ হোৱা স্বত্বেও সমালোচক-সকলে প্ৰতীক হিচাবে দুয়োটাকে স্কুল আৰু তুচ্ছ (banal) বুলি বৰ্ণনা কৰিছিল । আনহাতে, চাকৰ সংসাৰৰ জীৱ, টাপলিমৰা দাবিদ্ৰাৰ আঠুৱাৰ আৱৰণ, এক্সপ্ৰ’চিভ্ ভানে চমক দি যোৱা মতিৰ বিপদৰ সম্ভাৱনা আদি হটমান প্ৰতীকৰ ব্যঞ্জনা সুস্পষ্ট আৰু অৰ্থপূৰ্ণ । বিভিন্ন খুটি-নাটিৰ (detail) মাজেৰে ড° শইকীয়াই তেখেতৰ ভীক্ষু পৰ্য্যবেক্ষণ ক্ষমতাৰ পৰিচয় দিছে । বিয়াৰ দৃশ্যত, মিটিঙৰ দৃশ্যত, গাঁৱৰ দৃশ্যসমূহত প্ৰচুৰ ডিটেইলৰ ব্যৱহাৰে ছবিখনক উপভোগ্য কৰি তোলাৰ উপৰিও দৃশ্যসমূহক ‘অথেণ্ডিচিটি’ দান কৰিছে । কিন্তু উল্লেখ নকৰিলে ভুল হ’ব যে একাধিক ঠাইত ডিটেইলৰ মাৰাত্মক ভুলে ছবিৰ সৌন্দৰ্য্য ম্লান কৰিছে । গাঁৱৰ তিবোতা চাকৰ মাকে বিড়িৰ গোকত নাকলৈ কাপোৰ নিয়াটো গাঁৱৰ লগত পৰিচিত দৰ্শকৰ বাবে অস্বস্তিকৰ । সেইদৰে বিয়াঘৰত বিভ্ৰান্তিকৰ সাজ-পোছাক, দিনটোৰ কামৰ শেষত আহি ঘৰ সোমোৱা মতি ড্ৰাইভাৰৰ গাত নতুন চক্‌চকীয়া সাজ, তেওঁৰ জেপত সদায় দহটকীয়া নোটৰ জাপ, তেওঁৰ ঘৰৰ স্বচ্ছলতা আদি চকুত লগা ধৰণৰ ক্ৰটি ।

‘সন্ধ্যাৰাগ’ৰ আন এটা হতাশজনক দিশ হ’ল একাধিক সংগীত পৰিচালকে প্ৰস্তুত কৰা ইয়াৰ সংগীত । চলচ্চিত্ৰত সংগীত পৰিচালকৰ দায়িত্ব হ’ল ছবিৰ ভাৱৰ লগত সংগতি বক্ষা কৰি সংগীত বচনা কৰা । সত্যজিৎ ৰায়ে আৱহ-সংগীতৰ প্ৰসংগত উল্লেখ কৰিছে যে ভাল ছবি নষ্ট কৰাৰ এটা উপায় হ’ল সংগতিহীন আৱহ-সংগীত সংযোগ কৰা । ‘সন্ধ্যাৰাগ’ত সংগীত কিছুমান টুকুৰা-টুকুৰি ৰূপত (patchy) আৱোপিত । দৃশ্যৰ পৰা দৃশ্যান্তৰলৈ আৰু ভাৱৰ পৰা ভাৱান্তৰলৈ যাওঁতে সংগীতৰ সুকল পৰিৱৰ্ত্তনৰ দ্বাৰা বিভিন্ন দৃশ্যক্ৰমৰ মুড্ গাঁথি ছবিখনৰ মূল মেজাজ গঢ়ি তুলিব পাৰিলেহে আৱহ-সংগীতে ছবিৰ দৃশ্য-গ্ৰাহ ৰূপটোক বসঘন কৰিব পাৰে । প্ৰসংগক্ৰমে, পণ্ডিত বা শাস্ত্ৰকাৰৰ আপত্তি থাকিলেও ‘জলসাঘৰ’ত বিলায়েৎ খাঁৰ সংগীত আৱহ-সংগীতৰ এটা অতি উচ্চ পৰ্যায়ৰ সফলতাৰ নিদৰ্শন । একেদৰে ‘ভূবনসোম’ৰ সবল লিৰিকেল চিত্ৰৰূপৰ লগত বিজয় ৰাঘৱ ৰাওৰ সংগীতৰ সাযুজ্য ছবিৰ মেজাজ সৃষ্টি আৰু সফলতাৰ ক্ষেত্ৰত অত্যন্ত তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ । ‘সন্ধ্যাৰাগ’ৰ সংগীত কাহিনীৰ অগ্ৰগতি বা পৰিবেশ সৃষ্টি কোনোটোৰে সহায়ক নহয় ।

মতিৰ সংসাৰৰ পৰিণতি সম্পৰ্কে সন্দিহান হৈ উঠা দৰ্শকৰ মনে যেতিয়া মতিৰ মাজেদি অৱধাৰিত আঘাতটোৰ (shock) বাবে অপেক্ষা কৰিছে, তেতিয়া হঠাৎ হাৰ্মনিয়ামত বাজি উঠিল এটা বিঘ্ন সুৰ। দৰ্শকৰ মনত প্ৰত্যাশিত আঘাতটো সৃষ্টি নহল; মতি যেন এই ব্যক্তিগত ট্ৰেজেদিৰ প্ৰতি প্ৰস্তুত আৰু আত্ম-সমৰ্পিত (resigned)। আকৌ, গাঁৱৰ পৰা অহা বাচ চহৰ সোমোৱাৰ লগে লগে আৱহ-সংগীতত শুনা গ'ল বহু প্ৰচলিত দ্ৰুত তালত পাশ্চাত্য সংগীতৰ লঘুসুৰ। কিন্তু চাবুৰ পটভূমি আৰু চৰিত্ৰৰ দিশৰ পৰা চহৰ-আগমনে তাইৰ মনলৈ পুলক আৰু উত্তেজনা অনাৰ সম্ভাৱনা কম; বৰং তাইৰ মনলৈ আহে ত্ৰাস আৰু অনিশ্চয়তা, এটা খেলি-মেলি ভাৱ। সক চাকৰ অভিনয়ত, মোহনৰ সংলাপত পৰিচালকৰ এই দৃষ্টিভংগীয়েই প্ৰকাশিত হৈছে; কিন্তু সংগীতে তাত সহযোগ কৰা নাই। সেয়ে দ্ৰুত তালৰ লঘু সংগীতৰ ঠাইত কেইটামান jarring note সৃষ্টি কৰা হ'লে চাকৰ বিকল (confused) মনৰ অনিশ্চয়তাৰ লগত সামঞ্জস্য বক্ষা কৰা হ'লহেঁতেন। 'পথেৰ পাঁচালি'ত সত্যজিৎ বায়ে সংগীতক ভাৱৰ বাহক হিচাবে ব্যৱহাৰ কৰিছেই ক্ষান্ত হোৱা নাই, চৰিত্ৰৰ একশ্বনৰ পৰিৱৰ্ত্তেও ব্যৱহাৰ কৰিছে। গৃহ-প্ৰত্যাগত হবিহৰে, দুৰ্গাৰ মৃত্যুৰ কথা নাজানি, 'দুৰ্গা ক'ত' বুলি কৰা প্ৰশ্নৰ উত্তৰত তীব্ৰ বেদনাত সৰ্বজান্নাই চিঞি উঠে; কিন্তু সেইটো সৰ্বজান্নাৰ চিঞৰ নহয়, বৰিশংকৰ-নিৰ্দেশিত চাবেংগীৰ উচ্চ-গ্ৰামৰ এটা টান।

এই ছবিৰ সম্পদ নিঃসন্দেহে কেইগৰাকীমান শিল্পীৰ সুন্দৰ অভিনয় আৰু পৰিচালক ড° শইকীয়াই ক্ৰান্তসংগতভাৱে এই কৃতিত্বৰ অংশ দাবী কৰিব পাৰে। ৰণু দেৱীৰ অভিনয় নিখুঁত; কিন্তু এই চৰিত্ৰৰ acquired sophistication-অৰ মাজে মাজে দুই-এটা rustic break দিয়া হ'লে চৰিত্ৰটো অধিক বিশ্বাসযোগ্য হ'লহেঁতেন। সক চাকৰ ভূমিকাত মামণি দাসে প্ৰশংসা-যোগ্য অভিনয় কৰিছে। ভাগ্য আৰু দাবিদ্ৰা-নিপীড়িতৰ অভিব্যক্তি আৰু মেজাজ সুন্দৰভাৱে বক্ষা কৰিছে আৰতি বৰুৱাৰ অভিনয়ে। মতি ড্ৰাইভাৰৰ জটিল চৰিত্ৰটো অৰুণ শৰ্মাই নিষ্ঠা আৰু কিছুদূৰ সফলভাৱে ৰূপ দিছে। কিন্তু চিত্ৰনাট্যত মতিৰ চৰিত্ৰ 'ড্ৰাইভাৰ' আৰু 'ভদ্ৰলোক'ৰ মাজত অসম্ভৱ-ভাৱে ওলমি বৈছে; অৰুণ শৰ্মাৰ অভিনয়ত যেন এই অসম্ভৱ আভাস আছে! পূৰ্ণিমা পাঠকৰ অভিনয়, স্বাভাৱিকভাৱেই, ফিল্মী। বাকীবোৰ চৰিত্ৰৰ অভিনয়ে প্ৰতিভাৰ দাবী নকৰে আৰু অভিনয়ো যথাযথ।

ইন্দুকল্প হাজৰিকাৰ আলোকচিত্ৰ প্ৰশংসনীয়। গাঁৱৰ দৃশ্যসমূহত তেখেতে কিছুমান সুন্দৰ ভিচুৱেল সৃষ্টি কৰিছে। কিন্তু চহৰত তেখেতৰ কেমেৰা বহুলাংশে যান্ত্ৰিক। মনত ৰাখিব লাগিব যে আলোকচিত্ৰ মানে 'কেমেৰাৰ কাম' নহয়; কল্পনা আৰু যন্ত্ৰশৈলীৰ উপযুক্ত সমন্বয় অবিহনে আলোকচিত্ৰ জীৱন্ত হৈ নুঠে। তদুপৰি, অনবৰতে এটা আৱিষ্কাৰধৰ্মী আচৰণ (inventive attitude) নাথাকিলে আলোকচিত্ৰ-শিল্পীৰ সাফল্য এটা নিৰ্দিষ্ট গণ্ডীৰ ভিতৰত সীমাবদ্ধ হ'বলৈ বাধ্য। 'অপবাজিত'ৰ শ্বুটিঙৰ সমন্বয় সুব্ৰত মিত্ৰই ব্যৱহাৰ কৰা 'বাউল্ লাইটিঙ'ৰ কৌশল ছবিখনৰ সফল ভিচুৱেল সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ আছিল। 'সন্ধ্যাৰাগ'ৰ বিয়াৰ দৃশ্য-সমূহত কেমেৰাৰ গতি আমনিদায়কভাৱে ধীৰ। কিছুমান ষ্টক্-শ্বটেও ছবি-খনৰ সৌন্দৰ্য্য ম্লান কৰিছে। তদুপৰি এঠাইত দৰ্শকে দেখে, শ্ৰীহাজৰিকাৰ কেমেৰাই লাইট নোহোৱা মতিৰ ঘৰ পোহৰময় কৰি তুলিছে। পৰিবাৰে এৰি থৈ যোৱাৰ পিচত মালিকৰ বাহুনি-ঘৰৰ বাবান্দাত মূঢ়াত বহি থকা মতিৰ শ্বটকেইটাই চৰিত্ৰৰ মানসিক সংকট প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰিলে; অৰুণ শৰ্মাৰ অভিনয়ত আন্তৰিকতা আছিল, কেইটামান শ্বাৰ্প্ ৰ'আপ্ আৰু আৱহ-সংগীতৰ উপযুক্ত ট'নেল্ এফেক্টেৰে সেই মনস্তাত্ত্বিক সংকট পৰিস্ফুট কৰিব পৰা গ'লহেঁতেন।

'সন্ধ্যাৰাগ' এতিয়ালৈকে ওলোৱা অনমীয়া চলচ্চিত্ৰসমূহৰ ভিতৰত এখন উৎকৃষ্ট ছবি। কিন্তু ই কেৱল এখন উপভোগ্য ব্যৱসায়-সফল ছবি, বসোত্তীৰ্ণ ৰুচনা নহয়। এইখিনিতে তুলনামূলক প্ৰসংগত ক'ব পাৰি যে দুৰ্বল কাহিনী স্বত্বেও শ্ৰীপদ্ম বৰদুৱাৰ 'গঙা-চিলনীৰ পাখি'ৰ পৰিচালনা যথেষ্ট উচ্চস্তৰৰ আছিল। সুন্দৰ ভিচুৱেলেৰে পূৰ্ণ শ্ৰীবৰুৱাৰ গাঁও অধিক সজীৱ, স্বাভাৱিক আৰু অথেন্টিক আছিল। এই ছবিৰ আলোকচিত্ৰই কাৰিকৰী আৰু কলাগত দিশত এটা উচ্চস্তৰ মান চুইছিল আৰু ইয়াৰ সংগীত এক organic pattern-অত বচিত হৈছিল। বিশেষকৈ অন্ততঃ দুঠাইত ড্ৰাম্‌বিট্ আৰু চেঁকীৰ শব্দৰ ব্যৱহাৰ বিন্ময়কৰভাৱে ব্যঞ্জনাময় আৰু কাৰ্য্যকৰী (effective) হৈছিল। অৱশ্যে কেইটামান শ্বটৰ সহায়ত এটা অনুভূতি বা প্ৰতিক্ৰিয়া নিমজকৈ প্ৰকাশ কৰাৰ ক্ষেত্ৰত 'গঙাচিলনীৰ পাখি'ত cohesive mobility-ৰ অভাৱ ঠায়ে ঠায়ে দেখা গৈছিল।

এইটো অনস্বীকাৰ্য্য যে ড° ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াৰ দৰে প্ৰতিভাসম্পন্ন

সৃষ্টিশীল লেখক এজনৰ অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতত প্ৰৱেশ অতিশয় তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ। চলচ্চিত্ৰৰ বসামোদী দৰ্শকসকলৰ বাবে ই এক আশা আৰু প্ৰতিশ্ৰুতিৰ বতৰ। তেখেতৰ বুদ্ধিবোধ, সংবেদনশীলতা আৰু গভীৰ পৰ্য্যবেক্ষণ-ক্ষমতাক তেখেতে চলচ্চিত্ৰত অধিক সুচলতাবে ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰিব নিশ্চয়। ইতিমধ্যে ড° ভূপেন হাজৰিকাই নিৰাপদ আৰু সস্তীয়া কাহিনীৰ ভিত্তিত সস্তীয়া উপকৰণৰূপে ছবিৰে জ্যোতিপ্ৰসাদ-সৃষ্টি ঐতিহ্যৰ অৱক্ষয় আনিছিল। ব্ৰজেন বৰুৱাই চেণ্টিমেণ্টেলিটি আৰু বোমাঞ্চৰ জোৰাবেৰে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ শিল্পক কেৱল উদ্যোগৰ ফালে আগুৱাই নিলে। তবল কাহিনী, গ্ৰাম্য-জীৱনৰ উপৰুৱা ছবি, অৱশ্যন্তাত্মী বিহুনাচ, স্থূল হাস্যৰস, হিন্দী ছবিমাৰ্কা থল নায়ক আদি উপকৰণৰে পৰবৰ্ত্তী অনেক চলচ্চিত্ৰকাৰে ব্ৰজেন বৰুৱা-সৃষ্টি আবেগৰ bandwagon বগাবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। এক তবল, বুদ্ধিহীন সোঁতে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতত ঢৌ তুলিলে। ড° শইকীয়াই এই বিপদজনক সোঁতৰ পৰা হয়তো অসমীয়া চলচ্চিত্ৰক বক্ষা কৰিব পাৰিব। কিন্তু তাৰ বাবে তেখেতে অধিক আত্মোৎসৰ্গিতভাৱে চলচ্চিত্ৰৰ ভাষা আৰু ব্যাকৰণ আয়ত্ত কৰাৰ চেষ্টা কৰিব লাগিব। আশা কৰোঁ, তেখেতে এদিন আমাক সঁচাই এখন অসাধাৰণ চলচ্চিত্ৰ উপহাৰ দিব।

০ ০ ০

প্ৰৱন্ধসমূহৰ উৎস আৰু ৰচনাকাল :

চলচ্চিত্ৰ কথা : সংজ্ঞা, ১ম বছৰ ৩য় সংখ্যা, ১৯৭৫; চলচ্চিত্ৰৰ দুটা মৌলিক লক্ষণ : সংজ্ঞা, ২য় বছৰ ২য় সংখ্যা, ১৯৭৬; চলচ্চিত্ৰত আত্মানুসন্ধান : নীলা-চল, ৮ম বছৰ ২য় সংখ্যা ১৯৭০; এখন ভাল চলচ্চিত্ৰ : কোৰাচ, ১ম বছৰ ১ম সংখ্যা, ১৯৭৮; চলচ্চিত্ৰত শিল্প-সৃষ্টি আৰু বাস্তৱতা : অসম বাতৰি, ৮ আহিন, ১৮৯০; এটি মণ্টাজ : সাম্প্ৰতিক সাময়িকী, ২য় বছৰ ৪র্থ সংখ্যা, ১৯৭৭; অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ কথা : বিস্ময়, ৭ম বছৰ ৯ম সংখ্যা ১৯৭৫; অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ আন্তৰ্জাতিক খ্যাতি অৰ্জনৰ সম্ভাৱ্য উপায় : অভিবুদ্ধি, ১ম বছৰ ১ম সংখ্যা ১৯৭৯; 'গঙা চিলনীৰ পাখি'ৰ সমালোচনা : ৰূপকাৰ, ১ম বছৰ ১১শ সংখ্যা ১৯৭৬; 'কল্লোল'ৰ সমালোচনা : প্ৰকাশ, ৩য় বছৰ ১০ম সংখ্যা, ১৯৭৮।